UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00883421 0

POESIA E STORIA

NELLA "DIVINA COMMEDIA"

NUOVA BIBLIOTECA

DI

LETTERATURA, STORIA ED ARTE

DIRETTA DA

FRANCESCO TORRACA

IX.

NAPOLI
SOCIETÁ ANONIMA EDITRICE F. PERRELLA

1920

POESIA E STORIA

NELLA "DIVINA COMMEDIA„

STUDI CRITICI

DI

E. G. PARODI

171371
17.V.22

NAPOLI
SOCIETÁ ANONIMA EDITRICE F. PERRELLA

1920

PROPRIETÁ LETTERARIA

PQ
4439
P3

Cittá di Castello, Societá Tipografica « Leonardo da Vinci ».

AVVERTENZA

Tra i miei molti e forse troppi scritti danteschi ne ho scelto un certo numero, che mi paiono tali da poter esser letti senza difficoltà da qualunque persona colta, poichè non riguardano questioni minute, filologiche o erudite, ma l'arte di Dante, e il suo pensiero o i suoi sentimenti, in quanto si trovano in relazione con la storia del suo tempo e si sforzano di esserne attivi fattori. Anche i due articoli su *La data della composizione e le teorie politiche dell''Inferno' e del 'Purgatorio'* non si propongono una questione di date se non per poterne trarre qualche legittima conclusione sullo svolgimento del pensiero del grand'uomo, e sul diverso atteggiarsi de' suoi sentimenti e del suo genio poetico nei diversi periodi della sua vita.

La mole già troppo grande del volume mi ha costretto a lasciar fuori molti altri articoli affini, e specialmente quelli sulle opere minori di Dante; ma forse qualche lettore penserà che

neppure tutti gli scritti qui raccolti rientrano esattamente nei confini del titolo. È un rimprovero che si può fare soprattutto al primo, *L'eredità romana e l'alba della nostra poesia,* nel quale ho cercato di tracciare una breve storia spirituale, come io la concepisco, del popolo italiano, da quando cadde con l'Impero di Roma a quando risorse per dare al mondo una seconda civiltà. Io vorrei ch'esso fosse considerato quasi come un'introduzione generale al volume, che giovi a mettere al suo giusto posto la figura di Dante in quella travagliata e grandiosa storia. Per qualche altro articolo, un lettore benevolo saprà riflettere da sè che almeno certi antecedenti appartengono allo studio della *Divina Commedia*; che il pensiero di un uomo come Dante è troppo formidabilmente uno perchè si possa studiarlo senza addentrarsi nell'esame, per es., delle *Epistole* e della *Monarchia*, e che infine i titoli che sono di moda avrebbero potuto indurmi anche a peggio.

Oggi sono tutti esteti e critici; da parecchi anni si ostenta un grande disprezzo per la filologia e l'erudizione e si esalta la genialità. Gli italiani che furono sempre molto ammirati e poco stimati dagli stranieri per i loro improvvisatori, e che hanno fatto pur ora, e anzi stanno ancora facendo una dura esperienza di quel che costi il fidarsi nella propria abilità improvvisatrice, sono ridiventati pazzi d'amore per l'improvvisazione geniale, illudendosi spesso che altro non sia anche

l'estetica e la critica. Speriamo che oggi sia soltanto uno dei fenomeni della nevrosi post-bellica, vicino parente della poca voglia di lavorare. Nondimeno è sicuro che sono differenti i libri di critica da quelli di pura erudizione, i libri che mirano ad un pubblico abbastanza largo da quelli destinati ai soli studiosi. Il mio, che è stato messo insieme col desiderio che possa venir ascritto alla prima categoria, si augurerebbe di non far troppo cattiva figura rispetto alle esigenze di quella decantata e tanto diffusa genialità italiana; ma preferirei che paresse noioso e solido, piuttosto che brillante e superficiale. Ad una terza alternativa che rimane possibile, anche peggiore della peggiore di queste due, un autore, poichè stampa, deve fingere per coerenza di non averci pensato.

Buona parte degli scritti raccolti in questo volume furono articoli o parte d'articoli del *Bullettino della Società dantesca italiana, Rassegna critica degli studi danteschi*, diretta da MICHELE BARBI (fino al vol. XII, N. S.; 1905), da E. G. PARODI (dal vol. XIII in poi); e sono: *La Rima nella 'Divina Commedia'* (vol. III); *Il comico nella 'Divina Commedia'* (vol. XVI); *Il 'dolce stil nuovo'* (vol. XIII); *Intorno alle fonti dantesche e a Matelda* (vol. XIV); il *Secondo articolo* dello studio *La data della composizione e le teorie politiche dell'* '*Inferno' e del 'Purgatorio'* (vol. XV); *L'Albero dell'Impero* (vol. XVI). — Il primo scritto, *L'eredità romana* e *l'alba della nostra poesia*, fu pubblicato negli *Atti della R. Accademia della Crusca*, a. 1912; *Francesca da Rimini*, e *Il canto di Brunetto Latini* fanno parte della '*Lectura Dantis*' *genovese*, vol. I e II (Firenze, Successori Le Monnier, 1904; 1906); *Gli esempi di*

superbia punita e il ' bello stile ' di Dante provengono dall'*Atene e Roma* fiorentino, a. XVIII, 1915. Inedito è *Farinata*; per gli altri tre studii che rimangono, cioè la prima parte o *Primo articolo* del 9°, il 13° e l'ultimo, le indicazioni necessarie sono date in nota, in principio di ciascun scritto.

Gli articoli già editi furono quasi tutti modificati, alcuni profondamente. Alle varie Riviste o raccolte che prima li ospitarono, valga questo cenno bibliografico come attestato della mia riconoscenza.

L'EREDITÀ ROMANA
E L'ALBA DELLA NOSTRA POESIA

Sono grato agli illustri Accademici dell'onore che mi hanno fatto designando me a parlare in quest'annuale cerimonia (1); ma per non accrescere la mia peritanza mi guarderò dal cercare se potrá esser loro grato anche il pubblico, che vede questa cattedra occupata da me anziché da alcuno dei maestri della parola che conosce ed ammira.

Io mi propongo di tratteggiare, come meglio so e posso, alcune linee della storia ideale o piuttosto della storia psicologica del popolo italiano, in quanto dall'ereditá romana fu aggravato e tardato o fu invece sospinto innanzi nel suo cammino verso la conquista di una propria voce in una propria letteratura. O, per esprimermi con parole forse piú chiare, benché sotto un aspetto alquanto diverso, cercheremo perché la nostra letteratura sia sorta tanto tardi, in confronto con la francese soprattutto e con la provenzale,

(1) La pubblica adunanza dell'Accademia della Crusca.

e se vi abbia o come vi abbia contribuito la tradizione romana, da noi piú viva che altrove, o la venerazione per il latino, che piú di uno storico ha creduto fosse in Italia meglio conservato e compreso che altrove. Ho detto che di questa ricerca tratteggerò soltanto alcune linee principali, e naturalmente non potrei diffondermi in fatti né in prove, anzi di qualche fondamentale asserzione io non saprei indicarvi prove se non 'a posteriori', in quanto le cause si possano congetturare dai loro ultimi effetti. Voglio però e debbo aggiungere che la ricerca stessa, dopoché anni addietro era stata messa sulla buona via da uomini, per esempio, come il Comparetti, è oggi di nuovo nell'aria e gli spiriti si sentono tratti ad essa spontaneamente; che, inoltre, io per la mia parte non oserei promettervi molta originalitá di concetti: tranne che non vi sembri un'originalitá il vedermi affastellare insieme una lunga serie di secoli e passare a grandi sbalzi dall'uno all'altro (1).

---

(1) Io non intendo in questa rapida scorribanda far note né citazioni, ma debbo almeno ricordare, dopo il COMPARETTI, il NOVATI, del quale, oltre agli scritti minori, ho studiato col maggior profitto il discorso, d' inesauribile ricchezza, *L'influsso del pensiero latino sopra la civiltá italiana del Medio Evo* (seconda ed., Milano, 1899), e le preziose, ma non ancora compiute *Origini* (dalle *Origini*, p. 309, proviene anche la citazione degli *Annales Pisani*, che m'è venuta in acconcio a pp. 86 seg.). A tacere del Wattenbach, parte delle mie idee, forse

Poiché si tratta di etá oscure, misteriose e piene di miti, potrei dire, adattando al mio caso un ingenuo mito popolare, che dobbiamo infilarci per l'occasione gli stivali da sette leghe. Ma Pollicino con simili stivali cammina benissimo; gli storici, invece, quando si provano a fare su per le vette dei secoli cosí pericoloso

---

piú che a quelle di alcun altro, sono vicine in special modo alle idee di CARLO VOSSLER: vedi la sua nota opera *Die göttliche Komödie: Entwicklungsgeschicte u. Erklärung*; II Band, 1. Teil: *Die literarische Entwicklungsgeschichte* (Heidelberg, 1908), a pp. 13 segg. L'esteso scritto di EGIDIO GORRA, *La poesia amorosa di Provenza*, Parte prima (estr. dai *Rendiconti* del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1910-1912), importante per sé, mi dette sufficiente notizia di un importante libro, che, quando composi il mio discorso, non conoscevo direttamente: EDUARD WECHSSLER, *Das Kulturproblem des Minnesangs*; Band I, *Minnesang u. Christentum* (Halle a. S., Niemeyer, 1909). Aggiungo però ora che, dopo averlo letto, non ho avuto occasione di giovarmene, e che troppo lontano sono dal Wechssler in alcuni punti, per esempio nella confusione che fa dei trovatori col *dolce stil nuovo*, in modo da attribuire a quelli caratteri mistici che sono proprii soltanto di questo. Del Gorra venne in luce piú tardi, e per me troppo tardi, un altro scritto, *Di alcune questioni di origini* (Cividale del Friuli, 1912, pp. 39: estratto dalla *Miscellanea in onore di Vincenzo Crescini*, che non fu ancora pubblicata). È un'esposizione e discussione delle varie teorie finora escogitate a spiegare le origini della poesia provenzale e, inoltre, a dar ragione delle tarde origini della poesia italiana (Comparetti, Novati, Canello, Vossler). Questo ultimo, dunque, è proprio il nostro argomento (ma basti avvertire qui, nel ristampare il mio discorso, che la critica del Gorra non mi ha dato motivo ad alcun mutamento di opinione).

esercizio (essi lo chiamano di sintesi), per agili e robusti che sieno (figuratevi quando non sono né l'uno né l'altro!), o si perdono di coraggio e procedono con sbalzi troppo corti, battendo sul duro fianco dei monti, senza afferrar mai una cima; o s'inebbriano di audacia e saltano come palle di gomma, dando del capo nelle nuvole. Non sono però mai interamente perduti per il corpo e per lo spirito gli sforzi coscienziosamente tentati per salire in alto, a scoprire piú largo tratto di paese e a respirare l'aria, forse un poco rarefatta, ma fina e pura delle cime.

Il poeta dell'Italia ricostituita in nazione chiamò Roma « madre d'Italia ». Madre, sí, ella fu, sotto i piú vari e mirabili aspetti, creando il sentimento nazionale delle genti italiane, creando anzitutto la prima e forse piú essenziale condizione e scaturigine di tale sentimento, la loro unitá linguistica. *Fecisti patriam multis de gentibus unam*! Di mille popoletti dispersi ne fece uno solo; di tanta varietá di genti che parlavano o dialetti affini al latino, ma pur molto diversi, come l'umbro e l'osco, o lingue sorelle del latino, ma da esso remotissime, come il celtico, il greco, il messapico, o lingue di stirpe affatto incerta ed ignota, come il ligure e l'etrusco, le armi sopraggiungenti di Roma, lo splendore del suo nome e della sua gloria, la sua nuova civiltá, la potenza irresistibile della sua amministrazione, l'energia indomabile e la pa-

ziente larga liberalitá del suo genio unificatore fece una gente sola, che dalla Sicilia alle Alpi, nel nome, nelle leggi, nella lingua di Roma si sentí tutta romana, tutta italiana. per sempre.

Ma romano si sentiva allora, anche nella sua unitá linguistica, tutto il mondo conquistato, poiché dietro le gloriose aquile il latino si era esteso dall'occidente gallico, iberico, africano fino alle provincie orientali, Illiria, Macedonia e Tracia, Mesia, Dacia e Pannonia, tra l'Adriatico dunque e il Mar Nero; e da qualunque parte il viaggiatore si volgesse, facendo suo centro Roma, o verso il mezzogiorno o verso il settentrione o verso oriente, fino quasi a Bisanzio, egli non aveva bisogno d'interpreti, tutti parlavano latino come lui o di giorno in giorno piú si sforzavano di apprendere e parlare il latino: nessuno era straniero. E giá la fortuna volgeva in contrario la sua ruota e segni infallibili presagivano la non lontana rovina di un cosí stupefacente e ammirando stato di cose: ma quelli che lo storico chiama segni infallibili, perché fa le sue profezie dopo il compimento dei fatti, ben di rado paiono tali ai contemporanei. Si sentiva lontano il rombo minaccioso della piena crescente, lo schianto d'argini divelti, e si tendeva l'orecchio, ma pur si sperava che qualche altra rapida e non troppo costosa difesa avrebbe trattenuto le acque irrompenti. Intanto, storici e poeti inneggiavano ancora all'eterna Roma, ineb-

briati di quella gigantesca e quasi divina grandezza e potenza, e Claudiano in magnifici esametri (che, per quanto sien noti, mi è necessario ripetere), ampliando e adornando un motivo virgiliano, s'inchinava a lei, « alla Cittá, della qua-
« le nulla di piú eccelso copre il cielo,... ma-
« dre delle armi, madre delle leggi; che stende
« sopra tutti il suo impero, che fu prima culla
« al diritto... Questa è colei che sola raccolse al
« suo grembo i vinti, e al genere umano fece
« dono di un unico nome, madre, non signora;
« e chiamò cittadini quelli che prima aveva do-
« mato, e con vincolo pio congiunse ciò ch'era
« diviso e lontano. All'opera sua pacificatrice
« tutti dobbiamo che in paese straniero siam co-
« me in patria; che possiamo tramutar sede; che
« visitare l'estrema Tule o penetrare nei luoghi
« ch'erano prima inaccessibili e spaventosi, ci è
« diventato un gioco; che a piacer nostro ci dis-
« setiamo ora al Rodano e ora all'Oronte; che
« tutti siamo un popolo solo! » : *quod cuncti gens una sumus!*

Conserviamo, o Signori, nella memoria la luce di questa visione quasi sovrumana di potenza e di grandezza che, nonostante il moltiplicarsi delle minacce, delle miserie, delle sventure, ancora abbagliava Claudiano e tutti i contemporanei. È questa la visione ch'ebbero negli occhi, piú o meno torbida e guasta, ma sempre luminosa e colossale, i nostri Italiani del medio evo, e che

dall'abisso della decadenza e della degenerazione li balzò all'avanguardia dei popoli europei, a guidarli verso una nuova civiltá: dal piú pigro letargo dell'intelletto e della fantasia li sollevò, con un fulmineo colpo d'ala, fino a Giotto e a Dante!

Dall'immenso crollo dell'Impero le provincie uscivano lacere e affrante, ma molte vergini forze esse nascondevano ancora intatte. La senile debolezza e la floscia corruzione imperiale meno avevano contaminato le membra remote; e, inoltre, la civiltá romana aveva bensí potuto informar di sé le provincie piú che superficialmente, ma non è da credere che fosse ancora penetrata cosí al cuore da farle una cosa sola con se stessa, com'era l'Italia. Il turbine barbarico dunque, nelle provincie, strappando a brani il ricco manto della civiltá latina, metteva allo scoperto forze originarie latenti. I Galli o gli Iberi romanizzati tornavano, meno difficilmente che forse essi stessi non avrebbero imaginato, ad essere e sentirsi alquanto barbari, e quindi meno lontani dai barbari sopraggiunti, meno incapaci di intendersi con loro, di attinger vigore al loro aspro e rozzo vigore. Continuavano essi bensí a chiamarsi Romani ed eredi di Roma, ma i ricordi non erano un molesto ed estenuante peso, erano un felice incitamento alla fantasia e un lieto vellicamento di orgoglio.

L'Italia invece, di cui la millenaria civiltá

latina, erede a sua volta di piú antiche civiltá, come l'etrusca, era l'anima stessa e la vita, poteva essere dai barbari invasori sforzata e forse ferita a morte; certo non poteva esserne compresa e comprenderli. Essa giaceva a terra senza piú una goccia di sangue, poiché tutto lo aveva versato nell'opera senza riposo di conquistare e plasmare alla propria imagine il mondo; giaceva esausta moralmente, fisicamente ed economicamente, con tutte le abbiezioni, le impotenze, le sordide miserie dei grandi degenerati e precipitati in basso, inoltre con la loro gonfia e puerile superbia e l'ingombrante soma dei ricordi. In tal modo ella, quasi espiando di aver voluto essere superiore all'umano destino, doveva attraversare i secoli dolorosi, e in faccia ai barbari che la coprivano di disprezzo, continuò a ripetere, con un misto di superstite orgoglio e di trista paura, la grande frase, che pur valeva a renderli per un istante attenti ed attoniti: Io sono Roma, madre delle genti e madre del diritto!

Ma i sentimenti, che si nascondono in questa frase, erano tutta l'anima italiana e tutta la sua forza incoercibile e imperitura. Era, da una parte, in essa, moribondo ma non destinato a morire, l'orgoglio che nulla il sole avesse veduto mai di piú grande che la nostra stirpe; dall'altra il concetto anzi l'innata o connaturata persuasione, informatrice di tutto il suo mondo in-

tellettuale, che nessuna delle occupazioni umane sia piú conveniente ad uomini delle arti che favoriscono e governano la convivenza sociale, tra le quali sovrano è il diritto, onde Roma resse e affratellò e rese felici, in giustizia ed in pace, le genti.

È difficile credere agli originari e immutabili caratteri psichici delle razze, come misticamente li pongono scienziati i quali nel misticismo degli altri non sanno vedere se non degenèrazione; ma si deve credere invece energicamente alle formazioni storiche, tra cui è la razza e la nazione, cioè alle grandi forze, relativamente irresistibili, e solo con impercettibile passo mutevoli, che plasmano razza e nazione, e scaturiscono dal cosiddetto ambiente: dall'ambiente fisico o naturale per alcuna parte, dall'ambiente storico, cioè umano o morale, per una parte troppo piú larga e cospicua. Se ciò che un uomo ha ricevuto nella sua coscienza da fanciullo, lo accompagna co' suoi effetti durante tutta la sua vita e si ripercuote in parte nello spirito de' suoi figli e nepoti, altrettanto è da pensare di un intero popolo; senonché gli anni della sua vita sono i secoli, la sua vita varca i millennii. Il popolo romano — che, dopo Virgilio, il cantore della sua sovrana « majestas », non ebbe piú grandi poeti, o al piú ebbe soltanto ancora un grande storico-poeta, Tacito, in un lungo periodo di cinque secoli, — fu, durante l'Impero, piú

che mai originalmente fecondo nell' inesauribile creazione del diritto, e non piegò il capo sotto il destino, scomparendo dalla scena del mondo, se non quando quest'opera sua fu compiuta, e si poteva omai assicurarne per sempre l' intelligenza e il possesso alle etá e alle nazioni future. La formazione spirituale, dalla quale la grandissima creazione provenne, accompagnò nei secoli, e, pur via via modificandosi, accompagna certo tuttora nel suo cammino questo nostro popolo italiano dalle lunghe memorie. Il quale adunque allora, dopo lo spaventevole crollo, nessun proprio germe poetico portava con sé, come ereditá del tempo glorioso, se non forse quel superbo sentimento, pur deturpato dall'abbiezione e quasi cancellato, della romana maestá; ma nascondeva in sé per l'avvenire, nella sua presente pigra e sfiduciata incoscienza, nel suo torpido e guasto, benché profondo e indistruttibile sentimento della vita civile, molti germi di attitudini pratiche, ossia di sapienza economico-sociale, coordinata, per cosí dire, sotto il predominio di quell'alto concetto dell'umanitá e santitá del diritto.

Il cadere dell' Impero romano, o proprio quell'anno 476, che ha goduto le preferenze degli storici, potrebbe anche a noi valere all' ingrosso come limite fra il periodo latino e il neo-latino o romanzo, cioè come principio della nostra nuova lingua e del nostro nuovo popolo italiano. Ma voi comprendete che se non ha molto senso la

domanda in che secolo finisca l'evo antico e cominci il medio evo, ne ha forse anche meno la domanda quando una lingua muoia e un'altra lingua ne nasca. In veritá, ogni lingua nasce e muore nell'istante in cui un individuo la parla, cioè la ricrea e la crea. Nondimeno, poiché accanto all'individuo creatore esiste in ognuno colui che ricorda, ed esiste la collettivitá, ch'egli è costretto, se vuol essere inteso, ad imitare, e i figli imitano i padri, e i contemporanei del D'Annunzio imitano la lingua dei contemporanei di Dante, noi possiamo parlare di lingua che si sviluppa nello spazio e nel tempo: la quale non è però, in fondo, che una specie di materia morta, conservata nella memoria e nel vocabolario, donde ogni nuovo individuo trarrá lottando la propria lingua, tanto piú sua propria, cioè originale e viva, quanto piú grandi saranno le sue energie attive, cioè quanto piú poderosa sará la sua fantasia artistica.

Ma pur se si parli, come comunemente si fa e bisogna fare, della lingua in questo senso ristretto (che è poi il solo senso nel quale possa essere oggetto di un'indagine glottologica cioè storica), la lingua non nasce e non muore, bensí continuamente si trasforma; dimodoché legittima è l'affermazione che l'italiano d'oggi — come qualsiasi altra lingua o dialetto romanzo — non è che il latino medesimo in un diverso momento della storia. È vero piuttosto che nascono e muoiono le letterature, morendo e nascendo i po-

poli, vale a dire le civiltá, e che il nostro parlare di morte e di nascita delle lingue non è se non un facile e inevitabile adattamento alle lingue di ciò che è vero per le letterature, cioè ancora, in fin de' conti, per le loro lingue letterarie. Se noi avessimo sempre conservato, come in qualche modo fa la Chiesa, il latino per nostra lingua letteraria, oggi si parlerebbe soltanto di un'unica lingua latina, antica, medievale e moderna, press'a poco come si parla di greco antico, bizantino e moderno. Poiché dunque, nel sesto secolo o poco oltre, con Boezio e Cassiodoro, e con Gregorio Magno, muore in Italia (come, suppergiú nel medesimo tempo, in Francia e in Spagna) la letteratura latina, diremo che muore il latino, e sia per immediata conseguenza, sia per una naturale applicazione retroattiva dei diritti della ritardataria letteratura italiana, diremo che nasce il volgare italiano.

Eccoci dunque alla culla delle lingue romanze, e converrá che voi per alcuni minuti mi lasciate discorrere di monumenti linguistici, benché sieno altra cosa che i monumenti letterarii: quelli, pura attestazione di fatti linguistici, questi invece documento di un nuovo spirito o, come dovremo piú di una volta ripetere, di un nuovo tipo o di un nuovo momento di civiltá. Non è però possibile che a questi si giunga se non per via di quelli, e ad ogni modo noi ne' testi linguistici spiamo ansiosamente le speranze di una sollecita appari-

zione dei monumenti letterari o gli indizi dei motivi che vi si oppongono.

Ma, come la nascita di esseri divini, che sempre avviene tra una fitta cortina di nubi, cosí i primi vagiti delle lingue romanze, che saranno le trionfatrici del tempo avvenire, non arrivano a noi che attraverso un'impenetrabile oscuritá di mistero. Per alcuni secoli, da tanti milioni d'uomini che vissero godendo e soffrendo, a noi non giunge l'eco di una sola proposizione; o, se alcuna ce ne giunge, è un confuso e rotto balbettìo, un barbaro latino, che si sforza di simulare il latino, ma non si sa quel che sia, non una lingua ma una ignorante e stravagante imitazione di lingua. O forse noi usiamo parole troppo gravi? È poi davvero latino? Sotto gli enormi spropositi di grammatica non fanno forse capolino ad ogni istante le giovani forme e le agili movenze delle lingue nuove? Come talvolta sotto gli sgraziati, laceri e luridi resti di un giubbone del padre o del nonno, occhieggiano, tra i buchi e i rammendi, le fresche e rosee carni paffute di un bello e vivace bambino.

Il vero è che per molti secoli noi non sappiamo nulla del volgare che non trapeli attraverso quello sciagurato latino notarile, e con quale ansiosa curiositá vi ficcano dentro gli occhi i romanisti glottologi! A me, per esempio, certo non senza gioia è accaduto di scovare in una carta lucchese dell'anno 761 un giá italianissimo

quocho, scritto cosí volendo scrivere *coquo*; e forse chi non è del mestiere non imagina come, nonostante i dubbi che rimangono, il dittongo *uo* che vi appare, — che sarebbe di gran lunga il piú antico esempio finora noto della caratteristica dittongazione romanza, — possa far palpitare di gioia il cuore di un romanista.

Sto per dire che il primo vero e schietto documento della nostra lingua è questo *cuoco* lucchese dell'anno 761. Ma, lasciando stare i singoli vocaboli, poiché noi andiamo cercando non giá la lingua ma lo spirito italiano, e lo spirito per manifestarsi ha bisogno almeno di un'intiera frase, non è forse necessario che io rammenti ai cortesi uditori che la prima intiera frase italiana a noi pervenuta è dell'anno 960. Davanti al giudice di Capua Arechisi, il noto abate di Montecassino Aligerno rivendica al suo monastero la proprietá di certe terre: ed egli ha con sé tre testimoni, ciascuno dei quali ripete una medesima formola, tradotta, per essere intesa, in dialetto: *Sao ko kelle terre, per kelle fini, que ki contene*, ecc.

Non è nulla: poco vi impariamo che non si possa conoscere o sicuramente congetturare per altra via; eppure, lo so bene, quel periodetto non ci lascia l'anima del tutto fredda. E sia, non vergogniamoci di non sembrare abbastanza insensibili per scienziati; non arrestiamo in noi, per la terribile paura della retorica e dei pistolotti retorici, che era il vanto dei troppo saggi italiani

di ieri, un impulso di entusiasmo: rallegriamoci talvolta anche di poco, come i bambini. Quegli oscuri testimoni Teodemondo, Mario e Gariperto non si sarebbero mai sognati di compiere un ufficio solenne, di essere, piú veramente che non i Romani di Pascarella, *tutti nella storia*; eppure sono in qualche modo per noi i primi che abbiano parlato la lingua italiana, perché i primi de' quali ci sia giunta la voce, formata in parole italiane.

Ma reso loro il nostro commosso omaggio, torniamo a calme e spassionate considerazioni. Questa frase — e le tre consimili, che ora si conoscono, dei medesimi luoghi e dei medesimi anni — sono di circa 120 anni piú recenti delle prime frasi francesi, i *Giuramenti* di Strasburgo dell'842; e mentre le nostre fanno parte di un modestissimo atto notarile, ricordo di un'insignificante contestazione privata, i *Giuramenti* paiono quasi la voce dell'esercito francese che si contrappone alla voce dell'esercito germanico. È una pura illusione una cosí forte e straordinaria differenza, e interamente fortuita è questa nostra inferioritá di fronte alla sorella latina, rispetto ai primi documenti dei nostri volgari? O si deve credere che al latino, nel nono e nel decimo secolo, gli Italiani si conservassero tuttavia piú fedeli, perché continuassero ad intenderlo meglio? O, se il puro caso è una spiegazione troppo misera, e a cosí sicura intelligenza del latino scritto

da parte degli Italiani illetterati è difficile credere, non dovremo sospettare che, in luogo di cause quasi meccaniche, quasi materiali, si manifestino invece, in quei primi e cosí diversi documenti linguistici dei due paesi, le grandi ragioni ideali che spinsero subito tanto in alto il volgare di Francia, infondendogli, per cosí dire, la sicura coscienza della propria individualitá, mentre era trattenuto in basso il volgare d'Italia, nell'umile e incontrastata persuasione della propria inettitudine? Non si può negare che tra il caso italiano, della formoletta dialettale suggerita al testimone per dargli modo d'intendere ciò che asserisce in una causetta privata, e il caso francese, della formola dei *Giuramenti*, ripetuta dall'esercito nella propria lingua, per mostrarsi conscio di ciò che solennemente giura, esiste una notevole affinità rispetto al tipo giuridico astratto; ma, nel fatto concreto, la distanza dall'un caso all'altro è incommensurabile. I periodetti di Capua non rappresentano nulla oltre quella loro nuda ed elementare praticitá: i *Giuramenti* paiono già simboleggiare l'istante in cui un popolo diventa conscio di sé come individuo storico, l'istante dunque che idealmente precede l'apparire di una letteratura. Ma io, senza andar contro (che non oso) all'opinione comune, mi contenterò di esprimermi in questo modo, che il caso ha prodotto ed ha conservato, di qua e di lá dalle Alpi, due fatti cosí (fortuitamente e illusoriamente) tipici nella

loro somiglianza e nella loro profonda e contradittoria diversitá, che sembrerebbero creati a bella posta per raffigurare simbolicamente la diversa storia e l'anima diversa delle due nazioni.

A mostrare, contro ciò che di solito si pensa, che l'uso precoce del dialetto per usi pratici non ha nulla che vedere con lo svilupparsi, se cosí posso dire, di una coscienza letteraria e tanto meno col vero e proprio sorgere di una letteratura, noi abbiamo in Italia un esempio di una ben rara efficacia, quello della Sardegna. Circa un secolo dopo i solitarii periodetti capuani, fino cioè dalla seconda metá del secolo undecimo, ci si fa innanzi nell'isola un'abbondante e normale fioritura di carte notarili in dialetto. La bella isola italica tiene dunque nella storia del nostro volgare un posto cospicuo, quasi gareggiando per l'antichitá de' suoi documenti con la Francia e con la Provenza; eppure non ha nessun posto nella storia della nostra letteratura. Non un solo tentativo, a quanto sappiamo, di strappare il maestoso e sonoro dialetto, giá sicuro di sé, giá sicuro anche della propria ortografia, di strapparlo al tanfo mortale di quelle fruste e stereotipate carte notarili, di fargli pronunciare una parola di vita, di fargli almeno raccontare qualche lustro della storia dell'isola. Non una prosa né una poesia, vale a dire non un accento umano, all'infuori di quei documenti di dare ed avere. L'anima della Sardegna si direbbe non essere stata per secoli se non l'anima de' suoi notai.

Dobbiamo credere che la Sardegna, che oggi ancora risuona tutta de' suoi canti popolari, de' suoi semplici e bellissimi *mutos*, non cantasse anche allora dal monte ai due mari? Se è da concedere che nessun tipo di poesia popolare italiana si sia innalzato a forme d'arte se non ricalcando gli adattamenti letterarii di tipi consimili francesi, che significa ciò contro l'esistenza di una poesia popolare indigena dell'Italia? Ma la letteratura (se è lecito mettere innanzi un poco bruscamente un'opinione piuttosto ardita e quasi paradossale) la letteratura può nascere dalla poesia popolare come materia, non come spirito; ne attinge elementi, non ragioni di vita. La poesia del popolo è quasi una voce della natura come il canto degli uccelli o il frinire delle cicale; piú che letteratura è musica, e un canto sardo primitivo, o tanti canti di selvaggi, si riducono ad un'unica parola o frase armoniosa e suggestiva, che serve di sostegno all'iterata modulazione. In quanto poi è poesia, poco si distingue in origine dalle frasi ed elementi del linguaggio che piú volentieri chiamiamo poetici (1); e non esige piú caratteristica preparazione del sentimento o piú intima comunione spirituale fra gli uomini di un tempo e di

(1) Ho scritto altrove — lo dico per chiarire il mio pensiero — che per es. la frase napoletana, e messa in bocca dalla Serao ad alcuna delle sue napoletane, *possa passare un angelo e ti benedica*, se appena si modulasse, potrebbe esser da sé, e ce n'è giá di troppo, un canto popolare.

una regione, che non le frasi proverbiali, e, in genere, quelle giá ricordate frasi poetiche del linguaggio, sue naturali sorelle, o che il linguaggio medesimo.

Comunione di anime, che si sentono unite fra loro e distinte dalle altre in quel dato tempo e in quel luogo, e cioè, dunque, individuazione e specializzazione locale e temporale di sentimenti vuole invece, per sbocciar da' suoi germi, la letteratura, fiore di nuova civiltá; pur se dapprima, in un oscuro periodo di sviluppo, l'individuo non valga ancora ad esprimere tutto se stesso nell'esprimere l'anima collettiva, e cioè la vera letteratura, la vera e grande poesia, il cui limite ultimo è l'assoluta individualitá, non riesca se non lentamente e a fatica a liberarsi con l'ale dalla crisalide dell'indistinto e del collettivo, che sono i contrassegni, fortuna insieme e sciagura, della letteratura popolare.

Noi chiamiamo poesia popolare la *Chanson de Roland*, o, poniamo, i canti dei Clefti; eppure — benché in tale materia non sia possibile stabilire divisioni e confini se non affatto incerti e approssimativi, — tanto l'epica francese o germanica quanto la lirica epica dei Clefti sono giá letteratura, e, se anche volessero chiamarsi un periodo intermedio tra la vera poesia popolare e la vera compiuta letteratura, appartengono piú a questa che a quella. Ma la civiltá incipiente e in sé ancora involuta da cui provennero, ha impedito al poeta

di scoprire se stesso: in tali civiltá, come nelle concezioni panteistiche del mondo, l'individuo non è ancora che un superficiale fenomeno del tutto, e forse se n'avvantaggia il significato storico delle opere, ma grande parte della poesia rimane latente: v'è uno stile dell'epoca, del genere, della scuola, ma il fiore supremo dell'anima, lo stile individuale non sboccia o socchiude appena i suoi petali.

La poesia delle *chansons de geste* o quella stessa dei Clefti, nonostante le teorie o i modi di pensare che prevalsero dal Romanticismo in poi, debbono giudicarsi, ripeto, non giá come periodi in sé conchiusi, ma come momenti preparatorii, che non furono interamente letteratura o poesia, e rimasero in parte inespressi, perché mancò loro la voce, nella sua divina universalitá divinamente individuale, di un Omero o di un Dante. Lasciando dunque stare i contatti che con la poesia popolare, o anzi giullaresca, ebbero le letterature della Provenza e dell'antica Francia, — dei quali pare testimonianza la parte che in essé ha la musica, — esse come vere letterature percorsero molto cammino, ma non compirono il loro ciclo, neppur quella della Provenza, benché sembrasse cosí vicina alla mèta, e disparvero, prima che l'individuo riportasse la decisiva vittoria sull'amorfa e passiva materia comune. Parve invece sorgere ad un tratto da stanchi germi esotici, senza radici nel dolce terreno natio, lungi dalle

fresche sorgive del canto popolare la nostra poesia italiana, ma con un balzo toccò la vetta; fu, accanto alle sue piú vecchie sorelle di Francia, ancora impacciate nell'anonima e indistinta collettivitá dei generi, la sola, la prima vera letteratura, tutta espressa da un uomo, tutta conchiusa nei limiti di una voce individuale di una potenza e di una vastitá senza limiti, la voce di Dante.

Chi ci dirá la parola di questi enigmi? Come risolveremo la contradizione che sembra balzar fuori dalla storia dei due cosí opposti processi? Perché le letterature transalpine, che parevano sbocciate naturalmente per uno spontaneo rigoglio dal loro suolo nativo, e ne attingevano con cosí profonde radici i succhi primigenii e vitali, non si allietarono di un compiuto fiore, mentre questa grazia e potenza generatrice toccò in sorte alla nostra letteratura, che fu ne' suoi inizii, tra noi, una pianta semistraniera, imposta ad un terreno non suo?

Sono domande alle quali in parte non si risponderá mai, perché nessuno potrá mai indagare il mistero del sorgere improvviso dell'uomo di genio; in parte suscitano invece legittime e forse non inutili curiositá. Per il fatto negativo dell'incompiutezza delle due piú antiche letterature romanze, il modo medesimo col quale abbiamo qui concepito la letteratura è una discreta e per noi sufficiente spiegazione: quelle due civiltá non vennero per allora a compiuta maturazione,

anzi non vi giunsero piú da se stesse. Ma per la letteratura italiana non uno, bensí due problemi ci stanno innanzi da indagare, l'uno quasi contradittorio dell'altro: perché mai stentasse tanto a sorgere; come mai, « quel ch'ella fe' », appena sorta,

fu di tal volo
Che nol seguiteria lingua né penna.

Permettete, Signori, che dogmaticamente, secondo l'uso e la necessitá di questo mio discorso, io ponga due principii, a modo di tentativi di soluzione; ma sorridete anche, se vi piace, del mio preteso e millantato dogmatismo, quando vi paresse che si riduca ad asserzioni di un'eccessiva semplicitá. Il primo principio non è, in fondo, che un'attestazione di fatto ben facile a verificarsi: la nostra stirpe, durante i secoli nei quali si iniziano e giungono al loro splendore la poesia di lingua d'*oïl* e di lingua d'*oc*, non ebbe letteratura volgare perché non ebbe letteratura di nessun genere, neppur latina, mentre altrove la letteratura latina fioriva accanto alla volgare. Ed ecco il secondo principio, che corre anche peggior rischio di parer troppo semplice: la nostra stirpe non ebbe letteratura, né volgare né latina, per una vera indifferenza o sterilitá del suo spirito.

Ma di questa quali furono le cagioni? Naturalmente le condizioni storiche. La sua prima remota origine, il substrato, per cosí dire, etnico

fu da noi giá indicato nell'ambiente di praticitá utilitaria, giuridico-politica, rivolta al precipuo scopo dell'ordinamento dello stato e della societá, in cui si sviluppò e si formò il popolo romano e italiano. Certo, piú gravi e piú compresi della loro alquanto pedantesca dignitá di cittadini, di uomini politici, erano stati gli Italiani giá lungo tempo innanzi la caduta dell' Impero, in confronto coi popoli meno intieramente romanizzati delle provincie esterne; certo eran stati meno di loro proclivi alle gioconde fantasie, che rinfrescano l'anima come un ritorno di giovinezza. Non è forse un puro riscontro fortuito, dal quale nessun indizio possa trarsi sulla persistenza di tale atteggiamento dell'anima italiana, che le origini della letteratura di Roma e quelle della letteratura volgare mostrino cosí grande affinitá di processo; che dall'una parte e dall'altra uguale sia stata l' incapacitá di trovar da se stesse la via, e che i primi tentativi si sian dovuti ugualmente all'istinto di imitazione piuttosto che ad una irrestibile necessitá dello spirito.

Sia come si voglia, le attitudini e le aspirazioni pratiche che il nostro popolo portava in sé, come sua ereditá del periodo latino, non potevano dapprima produrre, nella decadenza e abbiettezza morale seguite alla rovina dell' Impero, che depressione e fiacchezza. Né, piú tardi, com'ebbero in sorte i nostri vicini d'oltralpe, gli Italiani si trovarono travolti nell' impeto di cosí grandi

avvenimenti che l'urto valesse a scuoterli e a ridestarli. Nessun popolo barbaro ebbe presso di noi, com'ebbe in Francia, la forza, l'energia, la disciplina sufficiente a far rigare diritto questa rozza sfiancata e restía, finché in essa si risvegliasse l'ardore del suo buon sangue antico. Parte non fu, e parte, forse, non era possibile che fosse, perché non solo troppo depressa era l'anima italiana, ma troppo era eterogenea con l'anima dei barbari. Avvilito e confuso, il nostro popolo, simile in parte ne' suoi caratteri e nella sua storia al popolo bizantino, visse all'ombra delle vaste macerie che ingombravano il suolo, come resti di una stirpe gigantesca, sparita nelle nebbie lontane di un'etá quasi mitica; e ripensando ad essa, con vana superbia mista di pavida indifferenza, vegetò triste ed oscuro; mentre la Francia, piú fortunata sí, ma piú giovine e pronta, incontrava tosto sul suo cammino i grandi sogni della vittoria e della gloria, l'ilare ed eroica fatica rinnovatrice della costruzione di regni e d'imperi.

Noi ci incontrammo nella dominazione longobarda e poi nella franca. Uno de' piú dotti e illustri medievalisti italiani ha recentemente additato nella barbarie longobarda e nell'inferioritá intellettuale di questa gente germanica di fronte alle altre genti della sua stessa stirpe, la principal cagione della sempre maggior decadenza della cultura, che in Italia si avverte dal secolo

settimo all'ottavo; tanto che non è lontano dal credere che soltanto la vittoria dei Franchi abbia salvato dall'ultima irreparabile iattura la civiltá tramandataci dai nostri padri. Il Novati, dunque, attribuisce al dominio longobardo una grande efficacia attiva nel male. Per noi, la storia di quella stanca immobilitá dello spirito italiano che durò, o, meglio, parve durare anche per parecchi secoli dopo, è soprattutto storia di causa negative, che si riducono a questa: il popolo nostro non poté rinnovarsi, e visse assottigliando e immiserendo sempre piú i resti del suo stremato e squallido patrimonio. Forse è vero che i Longobardi fecero relativamente ad altri popoli barbari assai male, ma piú ancora è vero che non fecero molto bene, e probabilmente sarebbe giusto aggiungere che non trovarono e non potevano trovare negli Italiani alcun incentivo od aiuto a diventar capaci, come altrove gli altri popoli germanici, di far del bene. Ma, insomma, non da loro e neppur certo in seguito dai Franchi venne all'anima italiana un impulso abbastanza gagliardo, un impulso a ringiovanire.

Il fenomeno che il Novati osserva nel secolo ottavo di progressiva decadenza della cultura latina, è lo stesso progressivo deperimento dell'anima italiana, abbandonata in quella miseria a se stessa; i lievi indizii di risorgimento ch'egli scorge nel secolo successivo possono essere (è difficile giudicarne) fatti di imitazione della cultura caro-

lingia, senza ripercussioni profonde nello spirito italiano; ma sono forse invece i primi indizii che questo, giunto fino in fondo alla china nell'incontrastata e ineluttabile caduta, sta ora per provarsi da sé solo a risorgere, e che, pur stentando e dolorando, giá muove il passo in avanti, poiché cosí vuole la generosa virtú della sua tradizione e della sua stirpe.

Se i troppo remoti raffronti storici non fossero pericolosi, direi che un lungo periodo di decadenza intellettuale e morale corse per noi anche dopo il cinquecento, fino a gran parte del secolo decimottavo, ma nel medio evo non si trovò a ridarci la giovinezza dell'azione, che è anche la giovinezza di tutto lo spirito, un Napoleone, con le nuove idee e con gli invincibili eserciti. In quei primi secoli del medio evo, l'orgoglioso e insultante motto pronunciato piú tardi dal vescovo Liutprando, fiero della sua origine germanica, che nessuna ingiuria egli o qualsiasi uomo della sua stirpe sapeva immaginare piú grave, contro un nemico, che il chiamarlo Romano, sarebbe probabilmente sembrato non affatto ingiusto soprattutto per gli Italiani. Si lamenta spesso che noi non abbiamo avuto leggende epiche, e bisognerebbe prima chiedere come sieno da concepire canti epici senza anima epica, cioè senza un popolo che sia stato educato epicamente dalla sua storia; ma, d'altra parte, se si riferisca a questi secoli il vanto, che fu pure espresso, che

il popolo italiano abbia dimostrato la propria superioritá sugli altri con la sua inettitudine alle creazioni fantastiche, quel rimpianto val meglio che questo vanto. Nei secoli di cui parliamo fiacchezza morale e sterilitá intellettuale e fantastica sono la medesima cosa. Quel cherimane di tradizione letteraria s'è vuotato di ogni contenuto reale e si è ridotto ad una pura parvenza: un poco di grammatica, di retorica e di metrica, nelle quali non si può soffiare una vita nuova, perché una vita nuova non c'è.

Questo popolo vecchio e stanco deve mettersi all'opera da sé, rifarsi una giovinezza, una coscienza da solo, con lo sforzo duro e perseverante del proprio lavoro. Mentre altri popoli si foggiano, guidati da una grande aristocrazia, con la guerra, esso — ch'era stato il popolo della guerra — si ritempra democraticamente nell'economia, e forse non sono ancora esaurite tutte le conseguenze (che furono in una parte dei loro ultimi effetti malefiche) di questo suo originale e allora stupendo processo. Curvo sulle zolle de' suoi campi, o meglio ancora affaccendato a gara nelle officine delle cittá, vigile e intrepido sulla tolda delle sue navi, esso si conquista pazientemente, lentamente, penosamente uno scopo della vita, una forza, una fede; avrá la fede e l'orgoglio del proprio guadagno, che sará la sua forza e la sua dignitá; invece che nei guerrieri, la sua salute e la sua fortuna sará nei mercanti, e l'Eu-

ropa assisterá stupita alla nuova insolita epopea mercantile, che culminerá nella quarta crociata. Dal nono secolo in poi il movimento si accelera: ha caratteri comuni il rialzarsi delle plebi italiane nel secolo XI con ciò che avviene altrove, eppure ha non meno caratteri suoi peculiari; stupendamente italiano è soprattutto l'improvviso grandeggiare della potenza marittima delle nostre cittá e il sentirsi ciascuna capace di affrontarsi coi regni e gli imperi per imporre loro con la forza la propria volontá e necessitá di guadagno. Quale verso di poeta ricorderemo noi per celebrare come si conviene quell'alba della nostra grandezza? Gli Italiani non ebbero versi di poeti, essi quasi si contentarono di segnar delle date. Ebbene, udite con che mirabile eloquenza gli *Annales pisani antiquissimi* registrino alcune scarne date dagli inizii del secolo undicesimo in poi: « *Anno 1005, Pisa fu presa dai Saraceni; 1012, fu da loro distrutta* ». Poi, per tutto il secolo crosciano i colpi della vendetta: « *Anno 1016: fecero Pisani e Genovesi guerra col re Mugieto in Sardegna e per grazia di Dio lo vinsero . . . — 1035: fecero i Pisani stuolo in Africa contro Bona: per grazia di Dio li vinsero. — 1063: i Pisani furono a Palermo; per grazia di Dio li vinsero — Anno 1088: fecero i Pisani stuolo in Africa e presero due munitissime cittá, Almadia e Siviglia, il giorno di Santo Sisto* »:

il giorno di San Sisto
era per i Pisani, a mezza state!

Lo spirito pratico e audace della gente italoromana aveva, senza le pretese larghe miscele di sangue germanico, e a ritroso anzi degli ideali germanici, ritrovato e cosí salvato se stesso.

Era il tempo tra il secolo undicesimo e il dodicesimo, ed ecco, tutto il forte e alacre paese di lá dalle Alpi era percorso da un poderoso fremito di creazione, e mentre le piú alte speculazioni filosofiche si affrontavano col mistero della realtá universale e da ultimo il razionalismo di Abelardo si affrontava col nuovo misticismo cristiano di S. Bernardo, dalle dispute filosofiche e teologiche la Francia sapeva ricrearsi non soltanto nel ricco rigoglio della sua poesia latina, seria e giocosa, ma in due letterature volgari, che cominciavano a dominare su tutte le menti con la freschezza, con la crescente e prorompente abbondanza del loro canto novello. Saliva dal mezzogiorno strepito di feste e di danze, allietate di musiche, che, colte dapprima o nelle feste del popolo o nelle cerimonie della chiesa, a scopo di gioia, poiché gioia non v'è senza musica, si erano rapidamente affinate in soavi e sapienti melodie di canzoni, dove la parola veniva in gara di preziosi artifici col suono, avanzandosi al primo posto. E mentre la musa della Provenza balzava innanzi in questo acconciamento di festa, e sulla sua bocca pareva non si adattasse che la piú soave di tutte le parole di ogni lingua del mondo, Amore, — ma questa parola aveva un nuovo suono e un nuovo

senso, in parte divenuto ignoto da secoli agli uomini e in parte non stato noto mai, — nel momento medesimo si affacciava a conquistare la commossa e ardente ammirazione dei popoli, non della Francia soltanto ma dell'intiera Europa, la sua tanto diversa sorella del settentrione, la musa epica, tutta coperta di ferro, con la spada nel pugno, in nome della *dulce France*, al terribile suono del corno di Orlando. Gran popolo era quello di Francia, e se da una parte sogni e giuochi di aristocratici amori cantava la lirica di Provenza e, dall'altra, sogni e giuochi di aristocratico militarismo e di cavalleresco *sport* (come oggi diremmo) cantava l'epica del settentrione, l'anima dei buoni borghesi di Francia aveva assorbito lungo i secoli merovingi e carolingi e capetingi tanto di aristocratico e militare, da sentir quella poesia e soprattutto quella poesia epica come cosa sua, che scaturisse naturalmente dal suo proprio cuore, che rispondesse spontaneamente ai moti, ai desideri, alle aspirazioni della sua fantasia.

Che cosa avevamo noi da contrapporre alla fantasia, all'arte, alla speculazione filosofica, alla genialitá francese? Ecco, ci additano scienze che risorgono, specialmente la medicina e il diritto. Ed è ben ragione che quei nostri mercanti, i quali con tanto lunga fatica s'eran guadagnati i loro agi, volessero difenderli molto energicamente da ciò o da colui che a loro li minacciasse, ossia, se mi è permesso di servirmi di un'espres-

sione alquanto volgare, tenessero a difendere la loro pelle e la loro borsa, mettendo la loro borsa con liberalitá insolita a disposizione di avvocati e di medici. Ma non scherziamo, perché, pur lasciando nell'ombra la figura del rinnovatore della medicina, un uomo ci sta innanzi, che è degno e capace di riempire quel tempo della nostra storia intellettuale e civile, Irnerio! Irnerio, il rinnovatore degli studii del diritto, è il simbolo, con stupenda energia e chiarezza, dello spirito romano, giuridico-sociale, che risorge e trionfa e di sé informa tutto questo rinascimento italiano. Ma non è proprio Roma che risorge e che trionfa? L'alma cittá, la *mater legum*, che nella Chiesa, di cui era il *loco santo*, aveva conservato la sola, la vera continuatrice medievale del genio organizzatore romano, non aveva forse pure, con l'aiuto della Chiesa, difeso con insospettata pertinacia, proteggendolo con la tremula mano dal vento della barbarie, il lume smorto e vacillante delle sue tradizioni del giure? Ma o specialmente a Roma spetti il merito o a Ravenna, il tenue filo interrotto che riusciva ancora a collegare il mondo antico romano con l'etá presente, eccolo ora restituito nella sua integritá, e Giustiniano comunica con Irnerio, vale a dire con la vera, la sincera, la profonda anima dei nostri Comuni!

Anime di mercanti, di giuristi, di borghesi, grandi anime al loro modo senza dubbio, ma non anime di poeti! Oh, anche il lavoro, lo sforzo

per ampliare la propria cittá, i viaggi o le corse nei mari lontani sono poesia, che si viene adunando in fondo a quei forti petti e che troverá un giorno la sua strada; ma duri e lenti sono i petti borghesi ad aprirsi ai germi poetici. Quegli uomini, che avevan lottato nei loro piccoli borghi, nelle loro piccole cittá per conquistarsi un poco d'indipendenza e un poco di ricchezza, non avevano certo appreso, in questa rude lotta di grandi risultati ma di minime azioni, a dare al loro nativo istinto pratico e utilitario un vasto contenuto, ad allargare lo sguardo di lá dalla cerchia del loro immediato interesse, a nutrirsi di idee, a riempire i loro rari ozii con esercizii dello spirito senza scopo apparente, con puri e disinteressati godimenti estetici. Erano intelligentissimi e arditissimi pratici, ma intellettualmente ancora gretti, se non in quanto potesse a loro presentarsi la visione di un'arte utile, di un'arte pratica, di un'arte, per cosí dire, industriale. Pisa trova bensí chi canta le sue gloriose imprese in poesia latina, ma se nell'esterno è poesia, secondo la tradizione retorico-classica, in veritá non è che cronaca, cioè qualche cosa che ha un'utilitá immediata, civile, politica. Il poeta della piú grande impresa del Comune marinaresco italiano, della quarta crociata, con la conquista di Costantinopoli e col nome e il fatto a Venezia di signora di un quarto e mezzo *totius imperii Romaniae*, . . sará il cronista francese Villehardouin. In com-

penso, sulla fine del secolo undecimo, ecco sorgere l'utile e indispensabile arte italiana della composizione delle epistole, con stretti legami coll'arte notarile, ecco rinnovarsi nella curia pontificia il *cursus,* e questi insegnamenti, che varcarono anche i monti e stesero dovunque il loro dominio, daranno da ultimo origine in Italia — chi lo crederebbe? — alla nostra prosa letteraria piú artisticamente elaborata, dal Faba a Guittone e al Boccaccio.

L'Italia non sentiva con forza se non la robusta prosa della vita in cui era immersa. Ancor sulla fine del duecento, dopo che la letteratura italiana ha giá fatto la sua apparizione sull'orizzonte e Dante ha giá scritto la *Vita Nuova,* a Genova, analogamente a ciò che avviene quasi per tutta l'Italia, la poesia indigena sarà quella del cosiddetto *Anonimo*, religiosa, morale, didattica, e, insomma, tranne per qualche spunto di orgoglio patriottico, trattato o sermone più che poesia: la lirica d'arte, per contro, la scriverá, poniamo, un Lanfranco Cicala, ma in provenzale, quasi a farsi perdonare, col gran nome di quella letteratura di moda, il geniale perditempo da' suoi fieri e poco lirici conterranei. Pure anch'essi, quegli aspri e taciturni Genovesi, le cui dure facce incutevano terrore ai terribili corsari saraceni, avevano i loro passatempi:

Cosí tu veleggiasti alla seccagna
di Tripoli, con uno de' tuoi Doria,
buon predatore, o Genova grifagna;

ché padroni e nocchieri di Portoria
e di Pré, stanchi d'oziare a bordo,
tentarono l'impresa per galloria.

Ma i loro superbi scatti di eroici predoni non ci tenevano molto a cantarli né in latino né in volgare, i padroni e nocchieri di Portoria e di Pré, e forse piú si compiacevano di narrarli tra gli amici, vecchi ed audaci uomini di mare anch'essi, sotto le vaste ed eleganti logge di pietra squadrata, che erano bell'ornamento delle loro case e della cittá, e al fulgore e al tintinnio dell'oro conquistato e predato, in cui si chetava ogni loro estetico desiderio e godimento. Or questa che forse a voi pare, o Signori, una digressioncella di ispirazione campanilistica è, secondo io penso, una buona illustrazione delle cose che vado esponendo intorno allo spirito non punto estetizzante di que' nostri padri, cosí poco poeti che, per qualche secolo, l'Italia intiera fu contenta di lasciar la cura di produrre poeti alla sola Firenze, o alla Toscana. E, quanto a Genova, a me non dispiace di rammentare che cosí fu sempre da quei remoti tempi fino ad oggi, e non mai essa ebbe un poeta di qualche carattere, se non forse un poeta dialettale del principio del secolo decimonono, Martin Piaggio, in tutto simile a quell'antico per il suo spirito didattico, estremamente casalingo e borghese, ma piú gretto e piú piccino di quell'antico; o, infine, i soli veri e grandi poeti di una tanta cittá, che

diffuse la gloria e il terrore del suo nome dal Mediterraneo occidentale a Costantinopoli e al Mar Nero e, pur nell'infiacchimento dell'individuo nell'Italia seicentesca e settecentesca, conservò quasi intatte per l'avvenire le dure energie de' suoi figli, i suoi soli poeti si chiamarono Colombo e Mazzini! Il solo inno che scaturí dal suo rude cuore fu:

Fratelli d'Italia,
L'Italia si è desta!

Larghezza e acutezza d'intelligenza pratica, grettezza d'intelligenza estetica e speculativa, ecco quei nostri antenati; eppure in quell'indirizzo, in quei caratteri spirituali, in quel rinnovamento pratico è giá implicito, è in parte giá esplicito tutto il nostro Rinascimento, anche culturale e intellettuale, anche artistico. Quel popolo la cui apparente partecipazione alla comune semibarbarie era in primo luogo decadenza morale, ora che si è rifatto forte e sicuro di sé, ritorna con impeto ad essere tutto quell'antico se stesso; risanato nella coscienza, esso appare illuminato anche nell'intelletto: è di nuovo l'antico popolo latino, d'innata gentilezza, quasi non tocco dalla feritá germanica a cui aveva vissuto accanto, e piú colto di tutti i popoli d'Europa, perché una certa cultura iniziale aveva sempre saputo conservare per un naturale istinto geloso (a tacere degli indizii che se ne hanno, senza tali cause come si potrebbero spiegare cosí grandi effetti?),

poi, perché meno divise di cultura eran fra loro le sue classi dei laici e del clero, dei borghesi e dei nobili, e infine perché con energia e con foga sempre crescente esso va ora riassorbendo in sé tutta la sua gloriosa, patria tradizione.

La riassorbe, fondendola nel crogiuolo della sua seconda, mirabile, originalissima storia. La tradizione culturale romana s'innesta in uno sviluppo storico che sembra rinnovi la Grecia. Non lo stato romano, ma la cittá greca rinasce con la sua varietá, la sua duttilitá, la sua risentita individualitá, e la *Fiorenza della cerchia antica* alla quale il rimpianto di Cacciaguida si rivolge, è l'ideale aristotelico della cittá-stato: solo che dell'unitá romana rimane ancora un adombramento nell'ideale dell'unitá dell'Impero. Nella fusione di cosí diversi elementi si foggia e si tempra lo spirito italiano; ed ecco giá sorgere (bellissima fra le spontanee sue creazioni) i suoi uomini rappresentativi, ne' quali, come non avvenne mai presso altro popolo antico o moderno, è raggiunto il sommo dell'armonia spirituale fra il pensiero e l'azione, fra l'ideale e il reale, e possiamo ben dire fra la terra ed il cielo. Di questi uomini, che portarono ne' nostri ultimi tempi i nomi, simbolo della piú alta umanitá, di Garibaldi e di Mazzini, è il primo precursore Arnaldo da Brescia, che, discepolo di un filosofo, di Abelardo, fonde e armonizza nel suo spirito il proposito della riforma religiosa e quello della re-

staurazione della repubblica romana; e ne è il primo compiuto divino esempio San Francesco d'Assisi, nel quale vampeggiano con uguale intensitá di fiamma l'amore mistico di Dio e l'amore operoso del prossimo, e dalla cui bocca si spande per il mondo la gioiosa novella, che all'uomo è lecito venerare e ammirare l'imagine di Dio anche nella bella natura terrena. Ma giá San Francesco è tutto circondato e illuminato dalla luce della poesia, e par che ne annunzi il prossimo avvento anche in mezzo alla comune vita degli uomini.

Di questo glorioso periodo iniziale della storia e della cultura italiana, che è, senza ancora esprimersi in una letteratura, conquista di civiltá, rinnovamento di vita e della medievale concezione della vita, ed è il primo veramente civile che albeggi, dopo tanti secoli, sul mondo, perché è la piú compiuta vittoria, e del popolo piú schiettamente romano, sugli avanzi della barbarie, il nostro Rinascimento sará l'elaborazione ultima, filologica ed estetica. Ma questo primo periodo giá lo contiene tutto in germe e gli è superiore in nobiltá ed in bellezza, perché piú schietto e spontaneo, perché tutto informato di coscienza morale e di volontá. L'individualismo stesso, di cui danno vanto al Rinascimento, è il suo vero frutto, e, come in genere è il frutto di ogni compiuta civiltá, cosí appare, in quel suo particolar tipo italiano, il naturale risultato

del ritemprarsi che fa l'anima nuova italiana con la vecchia immortale anima romana.

Certo, poiché non può essere che la luce non sia accompagnata dall'ombra, nel tipo della nostra nuova civiltá rimane pure o penetra qualche cosa che non è abbastanza spontaneo o non abbastanza rinnovato, e che oggi ancora, dopo sette od otto secoli, impronta di sé, non so se piú in male o in bene, gli atteggiamenti del nostro pensiero. L'ereditá romana della cultura a quegli intelletti dá un indirizzo, direi, scolastico-pedantesco, che viene a fondersi e a formare un unico metallo con l'utilitarismo borghese. A lungo noi li vedremo preferire la storia al romanzo, anzi propriamente affaccendarsi a trasformare, nel senso letterale della parola, i bei romanzi francesi in falsa e insipida storia, e i vivaci sviluppi narrativi in freddi e nudi resoconti di fatti; li vedremo cercare nei tesori della letteratura romana soprattutto l'insegnamento, l'insegnamento pratico, o morale o politico.

La nobiltá che, per se stessa, come aliena dalle opere manuali e di puro lucro, come belligera, cavalleresca, lussuosa, doveva propendere ai giochi di puro ingegno, e correr dietro ai sogni che sono poesia, in Italia non fu di tal forza che potesse abbastanza temperare o mescolare quei troppo recisi caratteri utilitarii e scolastici della nostra cultura, quell'interpretazione e adattamento rigidamente borghese della tradizione

romana. Cosí allo spirito francese, sorgente, per cosí dire, sopra un substrato germanizzante, aristocratico-militare, si contrappose nettamente lo spirito italiano, di substrato romano, democratico-borghese. Ma tutta la costituzione sociale-politica d'Italia ebbe la sua efficacia, come è naturale, a determinare gli indirizzi della cultura. In Francia, che fu il paese delle grandi contese filosofico-teologiche, prevalse nell'impostar le questioni il punto di vista filosofico: da noi la presenza del Pontefice e gli interessi pratici che esso rappresenta, non soltanto di difesa contro altri stati, ma di difesa della fede contro le interpretazioni non ortodosse, portavan di necessitá la prevalenza di considerazioni, che non erano la vera e disinteressata speculazione metafisica o etica. Noi — che forse neppur oggi siamo ancora ben guariti da quella nostra debolezza speculativa, romana e medievale, — avemmo, quasi a conchiudere il periodo della Scolastica, il grande San Tommaso; eppure anch'egli è piuttosto un maraviglioso organizzatore che un genio creatore; l'opera sua capitale s'intitola *Summa theologica*, e sembra coscientemente indirizzata ad essere non un punto di partenza per nuovi progressi dello spirito umano, ma il codice ufficiale di una Chiesa, imposto con sanzioni punitive oltraterrene e terrene.

Ormai spero di aver chiarito abbastanza che di possedere una letteratura quei mercanti, quei

causidici, quegli uomini politici non dovevano aver fretta, quantunque il momento battesse alle porte, e ciò ch'essi avevano apportato e andavano apportando di nuovo e di grande nel mondo avesse necessitá di trovar la sua voce. Senza dubbio, in quel risorgere della cultura latina anche il latino cresceva agli occhi loro di autoritá, e una reale resistenza opponeva all'uso del volgare; non solo, ma le civiltá che hanno giá fatto molto cammino diventano sempre piú conservatrici e restie all'introduzione di eccezionali novitá, trovando in se medesime la propria remora; sicché, per esempio, alla Grecia riesce senza paragone piú difficile oggi liberarsi da quel suo greco bizantino, che non le sarebbe riuscito ne' suoi tempi semibarbari di qualche secolo fa. È lecito perfino pensare che, come la Grecia per il sopravvivere dell'impero bizantino poté conservare quella sua vecchia lingua, l'Italia medesima, le circostanze aiutando, avrebbe anch'essa potuto — non è cosa tanto strana quanto forse pare ad alcuno — tenersi all'uso del suo medievale latino. Ebbene, avessero dunque gli Italiani adoperato il latino! Poderosi e sinceri impulsi poetici avrebbero saputo anche in esso trovarsi una via, come se l'erano trovata gli ardori speculativi della mente francese, la quale nel latino scolastico s'era foggiato uno strumento di una mirabile precisione e duttilità.

Ma se gli Italiani, per le necessitá pratiche,

o dell'insegnamento o della religione o della mercanzia, si provarono certo non di rado a scrivere il volgare (e nessuno può credere che ce ne sieno rimasti né tutti i documenti né i piú antichi), il vero è che essi facevano ben poca letteratura o poesia anche in latino, e che questo opponeva una sua resistenza all'uso del volgare, come oppone resistenza il muro piú fragile quando non si fa forza per abbatterlo. Ma — domanda alcuno — quegli Italiani non cantavano neppur d'amore? Forse cantavano, sí, ma non perdevano il tempo a scrivere ciò che cantavano, o non ingombravano i loro cassetti con fogli che stimavano assai meno rispettabili di un quaderno di dare ed avere, o... Ma veramente è singolare che possa imaginarsi il nascere di una letteratura ora come un rinnovamento della pratica notarile, ora come un ovvio rinvigorimento del canto popolare, ora come un dilettantistico abborracciamento di versi cattivi, e non si rifletta che importa invece la creazione di un nuovo tipo di poesia. In veritá, noi non dovremmo chiederci mai perché una letteratura non nasce, ma perché nasce. Come in Francia dalla lirica trobadorica e dall'epica guerresca, anche in Italia, dove le condizioni per l'una e per l'altra erano interamente mancate, il latino non poteva nondimeno esser vinto e fugato se non da ciò che fosse per sua natura energicamente antilatino.

Ma come nell'antica Roma, e com'era da atten-

dersi, la spinta a romper gli indugi venne principalmente dal di fuori, per imitazione; e poiché fu ancora un impulso essenzialmente pratico, che aveva ragione ed origine nelle mire politiche di un gran principe e nella facile e pronta accondiscendenza di chi vive in corte, ebbe la sua manifestazione proprio colá dove meno era pronto il terreno, dove meno preparati eran gli animi. Io non dubito che, per quante attenuazioni o restrizioni si debbano fare, e per quante obbiezioni si vengano ora da capo vanamente escogitando, quella poesia avesse le sue prime sedi proprio in Sicilia e fosse scritta mirando al dialetto dell'isola (come dimostra con sicurezza la rima) (1); eppure essa pare un fiore senza stelo, sembra non poggi in Sicilia sopra nessun fondamento: non vi ha compagnia di nessun documento dialettale: appena vi ha risonato un istante, fugge lontana per sempre, e, quando ha abbandonato il suo paese nativo, nessuno strascico vi rimarrá di echi volgari; nulla, fino a molto piú tardi, quando i Siciliani cominceranno timidamente a tradurre prose toscane in siciliano. Non fu ancora, dunque, che un'ombra di letteratura. Lo spirito fu assente; mancò la comunione con un'anima di popolo; questo non seguí, non capí, non seppe; infine,

(1) Vedi ora la dimostrazione che ne ho dato nello studio *Rima siciliana, rima aretina e bolognese* (nel *Bullettino della Societá dantesca italiana*, xx, 113 segg.).

senza dubbio, non era disposto. Cosí la voce risonata per il cielo della luminosa Sicilia, che era, se non proprio ancora la voce della poesia, la voce dell'arte, non suscitò lunghi echi se non lontano, nel centro d'Italia, in Toscana; ma il primo che dell'arte fece anche poesia fu un uomo di Bologna. Il primo tentativo, certo non vano, di imitare una poesia di corte era venuto dalla corte, dall'aristocrazia, dal vecchio Impero; ma era destino che non avesse il suo compimento se non tra la nuova, borghese democrazia, rudemente affaccendata ma civilmente e moralmente cosí progredita, delle nostre cittá.

Mentre i Siciliani iniziavano la poesia d'arte, Bologna, per merito del maestro Guido Faba, era stata contemporaneamente la sede del primo tentativo italiano di una prosa d'arte. Era questa di natura per cosí dire industriale e pratica, poiché furono anzitutto modelli di epistole, e nondimeno era pur sempre un tentativo d'arte, il quale ci appare oggi di giorno in giorno piú ricco di significato, per la cittá donde proviene e la contrapposizione in cui è con la poesia cortigiana e imperiale di Sicilia. Rammentiamo che a Bologna, piú tardi, sulla fine del secolo, Dante Alighieri trovava, assai meglio che altrove (non è forse opportuno intender cosí?) una lingua della conversazione colta giá pronta (probabilmente alquanto toscanizzata), che a lui parve il parlare municipale piú vicino al suo ideale linguaggio

illustre, e forse anzi fu, insieme con la poesia del Guinizelli, primo impulso ed ispirazione alla sua famosa teoria. D'altra parte il tentativo del Faba ebbe, come io credo, larghe e lontane ripercussioni, e insieme con gli esperimenti affini, latineggianti e retoricamente tesi, di traduzione dal latino classico, metteva capo a quella meraviglia di elaborazione troppo conscia e artificiosa che è la prosa del Boccaccio, il modello per secoli della bella prosa italiana (1).

Il Faba ci fa comprender meglio i motivi generali o culturali dell'apparizione a Bologna del Guinizelli; ma questi è anzitutto la prima figura rappresentativa della letteratura italiana, perché ricco di una sua propria e robusta personalitá. Ecco, un individuo, facendo scuola da se stesso, riempie l'arte di un nuovo contenuto ideale, mentre nella stessa letteratura della Provenza l'individuo si era sempre troppo contentato di rimaner nello sfondo, lasciando il contenuto collettivo e convenzionale sul primo piano; egli, trovandosi di fronte ad un convenzionalismo aristo-

---

(1) Anche di questo ho cercato di dare la dimostrazione, almeno per ciò che riguarda la parte dovuta alle traduzioni dal latino (se del *cursus* si sieno risentiti gli echi anche nella prosa volgare, anche per me rimane incerto). Si veda il mio scritto *Osservazioni sul 'cursus' nelle opere latine e volgari del Boccaccio*, negli *Studii su Giovanni Boccaccio (VI centenario della sua nascita)*, che formano il vol. XXI, fasc. 2-3 (settembre 1913) della rivista *Miscellanea storica della Valdelsa*.

cratico dell'amore, che andava riducendosi ad un gioco, lo allarga e rende piú umano, rendendolo piú profondo, e cosí lo toglie dagli angusti confini della cerchia aristocratica e lo consegna, rinnovato e innalzato, alla vasta e libera comunione degli uomini.

Gli ultimi echi della voce di San Francesco, che aveva ribenedetta la natura, acquistavano nuovo significato nella diritta e robusta coscienza di un cittadino di quei comuni, che nel rude lavoro e nella propria tradizione classica avevano ritrovato il sentimento pio e giocondo della bontá della vita. Interrogata la propria scienza, com'era dovere di un dottore di Bologna, e la propria coscienza, com'era dovere di un uomo libero e forte, rigettati tutti gli arzigogoli della casuistica poetica provenzale e le troppo rigide e ascetiche negazioni della teologizzante Scolastica, il Guinizelli, alla domanda che nella poesia e nella filosofia e nella vita risonava con trepida ansia dovunque — non è forse un peccato l'amore? — rispondeva, dottrinalmente sicuro, poeticamente commosso, in una salda e nobilissima unione dell'intelletto, del sentimento e della fantasia: « O « Dio mio! in confronto con l'amore per voi e per « la Vergine beata, è vero, quest'amore per una « donna terrena è vanitá. Ma la mia coscienza « mi afferma con incrollabile sicurezza che l'amore « non è colpevole, perché conduce al bene! e « perché voi stesso, mio Dio, avete voluto che

« la donna in terra, possedendo una sua benefica « attivitá, partecipasse dell'attiva natura degli an- « geli, i quali traggono a compimento il vostro « divino pensiero! » (1). Questo significa, o io m'inganno, la stanza finale della canzone *A cor gentil ripara sempre Amore*, con la quale la borghesia italiana, assorbendo e rinfrescando nella propria originalitá il sentimento cavalleresco francese, aveva pronunziato la sua nuova parola sull'amore e sulla vita.

Ed ora inchiniamoci, perché stanno per giungere, dopo il grande precursore, i grandissimi continuatori ed interpreti. La nuova e maggiore Provenza dell'Italia e della sua borghesia è la Toscana, è soprattutto Firenze, che da lunghi anni, raccogliendo ed esprimendo tipicamente in sé tutto ciò che aveva di piú caratteristico, di piú suo, di piú elevato la mirabile ascensione del popolo italiano, in forza e civiltá e assorbimento dell'antico e in libertá e fervore e dolcezza di vita, si preparava ai suoi nuovi destini, di madre e signora, la piú grande che il mondo abbia avuto dopo Atene, dell'arte e della poesia. E mentre Guido Guinizelli cantava *A cor gentil*, in Firenze giá poetava l'altro Guido e giá era nato Dante!

---

(1) Queste parole sul Guinizelli provengono da un mio articolo del *Bullettino della Società dantesca italiana* (N. S., XIII — 1906 —), sul *dolce stil nuovo*, che è ristampato anche in questo volume. Chiedo scusa di averne trascritto alcune righe alla lettera.

Signore e Signori!

La letteratura medievale è come un'immensa pianura, alquanto rozza e nuda, ma solcata di ruscelli, svariata di piccoli colli fiorenti, fra i quali appena si solleva a una maggiore altezza qualche masso solitario. Ad un tratto da quel monotono piano si slancia al cielo, simbolo del nuovo individualismo che appare nel mondo, un enorme gigante, con la cima coperta di nuvole, e la indorano gli ultimi raggi del sole morente e quelli del sole nascente. È Dante Alighieri, che in sé comprende il passato e l'avvenire, tutta l'anima immensa e molteplice del medio evo e parte dell'anima moderna, che fonde in un accordo maraviglioso epica e lirica, tragedia e commedia, inno ed invettiva, scienza e poesia, e senza il quale insomma un'intiera etá sarebbe priva di una sua voce. Ed egli è la voce, non solo del medio evo, ma di quella nuova Italia dell'ultimo medio evo e della nuova civiltá che largiva al mondo, poiché, con incredibile compiutezza e sinceritá, ne comprendeva e riassumeva i diversi aspetti, dalle tendenze scolastiche, didattiche, utilitarie, che si manifestano nello scopo piú appariscente, didattico, del suo poema, alla venerazione per Roma, che arde e sfavilla nella sua venerazione per l'Impero.

Ma io vorrei ancora una volta richiamare la vostra attenzione, Signore e Signori, sul fatto,

unico nella storia, della non interrotta tradizione romana, di questa profonda orma del genio romano rimasta nella storia del mondo, di questo lievito incomparabile rimasto nell'anima nostra italiana. È frase detta e ripetuta da molti che Roma innalzava i suoi edifizi per l'eternitá; ma piú eterni degli edifizi saranno i due massimi monumenti di Roma, le lingue romanze e il diritto. Sotto questo rispetto nessun popolo fu piú grande del popolo romano, e noi possiamo con vivo fremito delle nostre anime ripetere, che

tutto che al mondo è civile
grande, augusto, egli è romano ancora.

Solo nel dominio del pensiero speculativo e della bellezza, il genio romano riconobbe che un altro popolo aveva il diritto di proclamare un suo incontestabile primato, il popolo greco. Ma come se la romanitá, nel suo spirito dominatore, non potesse adattarsi neppur a questo straniero primato, ecco, risorgendo in nuove forme con colei che ne fu e sará sempre la piú vera e piú pura espressione, l'Italia, afferrare anche lo scettro dell'arte, e anzitutto, quasi fra una comune e indistinta mediocritá del mondo, mentre la divina ed eterna bellezza da millennii aveva abbandonato la terra, ecco l'Italia esprimere dal suo seno romano l'uomo che raggiunse la piú alta fusione che il mondo abbia mai conosciuto del-

l' idea e della fantasia, della terra e del cielo, dell' individuale e dell'universale.

E tale sia, ora come allora e sempre, il nostro destino! Quando stolti profeti di sciagure mormorano di decadenza latina e di trionfo d'altre razze, lo spirito romano prepara nel silenzio le sue energie per altre resurrezioni, per altri balzi di conquista, per altri imperi, in quello che è per esso un solo e inscindibile dominio, della veritá e della bellezza, della forza e del diritto, del pensiero e dell'azione.

FRANCESCA DA RIMINI

Il poeta, entrando nel secondo cerchio, dopo vinta la resistenza di Minosse, si trova in pieno Inferno: ora incominciano a ferirlo angosciose note di lamento; ora è giunto nel regno del pianto eterno. La terzina che si muove lenta lenta, par voglia comunicarci il senso di paurosa incertezza che vince il poeta: egli non ha fretta d'andare innanzi: oh se potesse tornare indietro! Ma già ci percuote di fronte l'orribile tumulto della bufera: una breve ma grandiosa e terribile sinfonia di due terzine, dove, invece degli squilli degli ottoni e dei gemiti degli archi, accordano e mescolano i loro caratteristici suoni le varie vocali e consonanti, ottenendo un potente effetto imitativo: l'*u* lungo e cupo, che suscita in noi la paura dalla tenebra e del mistero, e l'*e* e l'*a* che alternano i colpi stridenti e i colpi secchi e chiari, come gli schianti del vento, e l'*i*, che miagola rabbiosa, e le *r* frequenti e le altre consonanti,

che s'addossano l'una sull'altra, come percotendo insieme con clangori metallici:

> Io venni in loco d'ogni luce muto,
> che mugghia come fa mar per tempesta,
> se da contrari venti è combattuto.
> La bufera infernal che mai non resta,
> mena gli spirti con la sua rapina;
> voltando e percotendo li molesta.

Cosí gli spiriti sono trascinati in giro, finché il vortice li riconduce davanti alla «ruina», cioè, com'io intendo (1), davanti al punto donde sbocca l'impeto ruinoso del vento; e qui, sentendosi di nuovo afferrati e piú violentemente urtati e travolti, i miserandi peccatori levano più alte le strida e le maledizioni contro l'ineluttabile potenza di Dio.

Chi sono questi sventurati del secondo cerchio? Sono i

> . . . . . peccator carnali,
> che la ragion sommettono al talento,

---

(1) Non era il luogo di discutere sulla *ruina*; ma io credo che le altre interpretazioni abbiano tutte i soliti peccati d'origine: voler far dire alle parole quello che non possono dire; imaginare la costruzione dantesca come una realtá. Non sarebbe, poniamo, ben singolare che il Poeta, con quel vocabolo nudo nudo *ruina*, alludesse a condizioni topografiche che descriverá solo molti canti dopo, cioè le supponesse note, come se il suo Inferno potesse giá esser familiare ai lettori per schizzi e rilievi? S'è dimenticato dai piú che Dante poteva giustificare il suo uso del vocabolo *ruina* con usi consimili del latino, (*ruina grandinis*, *aquarum; caeli ruina*, in Virgilio, temporale) e s'è scemata l'efficacia dell'imaginazione e della rappresentazione poetica.

che sottomisero la loro ragione all'impeto brutale degli appetiti, travolti sulla terra dalla tempesta dei desiderii e delle passioni, come ora, nel mondo di lá, dalla furia del turbine. Nondimeno essi, fra i dannati, tengono il luogo meno basso, perché tra gli istinti umani il più degno e nel tempo stesso il piú irresistibile è l'amore, e quindi è piú scusabile chi ne abusa.

Ora a Dante, che guarda, la folla lontana degli spiriti, travolti dal turbine, dá imagine d'un immenso sciame di stornelli, i quali nella fredda stagione sogliono viaggiare «in schiera larga e piena», salendo e scendendo e torcendo il volo verso una parte o verso un'altra velocissimamente, secondo l'opportunitá e il volere. Come le ali portano gli stornelli, cosí il vento porta gli spiriti, di qua di lá, di giú di su, senza riposo né speranza di riposo, mai. Ma dall'innumerabile turba si staccano come delle file minori di anime; o meglio, via via che lo stormo si avvicina al Poeta, quella che gli era sembrata dianzi una schiera «piena», mostra, com'è naturale, degli intervalli, gli si mostra divisa in schiere minori, che può distinguere e riconoscere. Ecco la prima di queste schiere: devono essere anime non volgari, dotate ciascuna d'una forza propria d'individualitá e di carattere, perché volano ad una ad una, in lunga riga, come bastassero ciascuna a se stessa. Anche nel pianto sembra conservino qualche ritegno, poiché il Poeta assomi-

glia i « guai », i gemiti che mettono, ai lamentevoli « lai » che cantano le gru (1):

> e come i gru van cantando lor lai
> facendo in aere di sé lunga riga,

due bellissimi versi nel loro ritmo imitativo, malinconico e stanco.

Sono infatti tutte persone di gran rilievo, imperatrici e regine e i piú famosi cavalieri del mondo antico e moderno. La prima è *Semiramís*, signora del piú antico impero di cui s'avesse notizia; e all'imperatrice, secondo l'ordine gerarchico, o secondo l'ordine cronologico, tengono dietro le regine, tre belle e famose regine: Didone innanzi all'altre, Didone, della quale il genio di Virgilio fece un'appassionata figura di donna, forse la sola vera donna della poesia latina. Egli dunque indica la propria creatura al discepolo, senza nominarla, con una perifrasi, come per dire: tu la conosci bene, è « colei » della quale io ho cantato che, per amore di Enea, ruppe la fede giurata alle ceneri del marito Sicheo e poscia, abbandonata, si uccise. Segue *Cleopatràs lussurïosa,* e ultima Elena, « per cui tanto reo tempo si volse », per cui colpa dieci anni si straziarono insieme Greci e Troiani. Con lei si accompagna, — del suo medesimo ciclo epico, — oltre a Paride, Achille, *il grande Achille,* che dopo aver soste-

(1) Già in provenzale, *lai* valeva canti d'uccelli, oltrechè una specie di poesia, e lamento.

nuto le dubbie fortune dei Greci, combattendo e uccidendo i piú valorosi campioni troiani, infine ebbe da fare con un piú potente nemico, l'Amore, e con esso combatté la sua estrema battaglia, e fu ucciso. Ahi, che dura impresa, anche per gli eroi, combattere con l'amore!

Viene infine un eroe medievale, Tristano. Perché non lo accompagna la sua bionda Isotta, colla quale, per virtú del magico filtro bevuto inavvertitamente insieme, fu legato in un tormentoso e sventurato amore, per la vita e per la morte? Ma la mirabile e pietosa leggenda celtica non doveva avere il suo degno poeta che ai nostri giorni, grazie al genio di *Wagner possente,* come dice il Carducci, che *mille anime intona Ai cantanti metalli.* Dante certo sapeva che quando i due amanti, che avevano avuto insieme «una morte», furono seppelliti accanto, in due tombe diverse, dalle tombe divise spuntarono due pianticelle, e salirono finché s'incontrarono insieme e s'unirono per sempre. Ma io, pensò forse il Poeta, canterò un'altra Isotta, piú appassionata e piú vera, e un'altra anche piú solenne vittoria dell'amore sulla morte.

Passano le ombre delle regine, passano le ombre dei cavalieri famosi, ma rimangono vuote ombre, senza alcun fremito di vita. Di nessuna di esse Dante ha scrutato la vera storia, la storia dell'anima, perché quei fantasmi non hanno commosso che superficialmente il suo spirito; e cosí

la poesia s'è tenuta in disparte. Ma essa sta per sopraggiungere a volo, circondata di baleni, divina e imperiosa dominatrice.

Il poema di Dante, fino a questo punto, è come la preparazione di qualche cosa di straordinario, che non è ancora comparso: il grande poeta s'è piú volte annunziato, ma non ancora manifestato: eccolo ora ad un tratto balzar fuori da tutti i suoi veli, come il sole meridiano che squarcia le nuvole, e in pochi versi adunare tanta ricchezza di poesia, che non potrá esaurirne i segreti tesori l'ammirazione dei secoli futuri.

Si direbbe che all'appressarsi del dio l'anima di Dante sia scossa da un improvviso brivido. Mentre Virgilio, il suo «dottore», gli nomina «le donne antiche e i cavalieri», morti d'amore, una commozione lo vince, lo invade un senso di smarrimento; perché giá nella sua mente s'agitano in confuso turbinio i dolorosi problemi del nostro oscuro destino, del quale è tanta parte questa divina e insieme perversa e distruggitrice potenza, che si chiama amore. È questa dunque la meta dell'amore? Dunque l'amore è male, e piú inesorabile e crudele percuote e annienta gli spiriti piú eccelsi?

Succede un silenzio, una sosta. Ma ad un tratto l'occhio e lo spirito di Dante sono attratti da un mirabile e strano spettacolo: due anime che, unite insieme, volano via sul vento, leggere come se su di loro non potessero le brutali forze

esterne, ma le sollevasse e spingesse un impulso interiore:

. . . . due che insieme vanno,
e paion sí al vento esser leggieri.

Virgilio lo ammonisce di attendere a chiamarli quando siano piú vicini:

. . . . e tu allor li prega
per quell'amor che i mena, e quei verranno.

Maravigliosa semplicitá d'espressione, piena d'arcana melodia e di arcani significati! Una parola sola ha potenza di attrarre quelle due anime, amore! Esse non hanno piú nulla in comune cogli uomini, in mezzo ai quali passarono, nulla che renda loro possibile d'intendere e d'essere intesi, tranne l'onnipotente pensiero d'amore, che ha assorbito ogni altro pensiero, ogni altro istinto, ogni altro loro desiderio, che, come un'ala, li porta leggeri sul vortice della tempesta e quasi li smarrisce inconsapevoli nella desolata eternitá.

Il Poeta chiama:

. . . . O anime affannate,
venite a noi parlar, s'Altri nol niega!

« Altri » è Dio, del quale all'Inferno non si deve pronunciare il nome. E le due anime — « sí forte fu l'affettuoso grido! » — escono dalla schiera dove stanno insieme con *Dido* (la sola compagna degna di loro, e che giá col ricordo della sua tragica sorte, circondata di tanta poesia da Virgilio, ci prepara ad una storia d'amore non meno tragica

e non meno degna di lacrime e di poesia); escono dalla schiera, e s'appressano per l'aria tempestosa e scura: simili a colombe, che volano verso il dolce nido, ove le chiama il desio, coll'ali « alzate e ferme », portate per l'aria dal solo volere. Mi par necessario dire che « per l'aer » va unito con « portate », e non giá con « vengon », se non si vuole sciupar l'ultimo verso e, per riflesso, il primo:

. . . . al dolce nido
vengon, per l'aere dal voler portate.

Questa famosa similitudine ne ricorda due di Virgilio, eppure non riesce meno originale, sia perché cosí perfettamente rende l'imagine dei due amanti, che volano di pari verso il Poeta, senza che nulla si scorga d'uno sforzo o d'un mezzo esterno che li aiuti a uscire dal vortice; sia perché le colombe di Virgilio non sono che graziose colombe, e queste di Dante paiono animate da una volontá quasi umana.

Prima che gli sventurati amanti parlino col Poeta, è opportuno che tratteggiamo rapidamente la loro storia; che forse riusciremo cosí a penetrare meglio i profondi sensi delle loro parole (1). Singolare a dirsi! Nessun documento, nessuna cronaca contemporanea ricorda la loro misera

(1) Per questa parte storica, si veda soprattutto una conferenza del Torraca, che fa ora parte de' suoi *Studi danteschi* (Napoli, Perrella, 1912), pp. 409 sgg.

fine: unico testimonio sincrono è Dante, per somma ventura de' due infelici, a cui fu cosí risparmiata non soltanto l'offesa dell'odio partigiano, ma pur quella, talvolta piú dolorosa, dell'indifferenza malevola. Piú tardi, cominciano le notizie, ma son tutte di commentatori di Dante; i quali però, fin dal primo di essi, il bolognese Ser Graziolo de' Bambaglioli, che scriveva tre anni dopo la morte del Poeta, nel 1324, si contentano di dirci i nomi de' due uccisi e dell'uccisore: Paolo, figliuolo di Malatesta da Rimini, si amò insieme colla cognata, la moglie di suo fratello Gianni Ciotto o Gianciotto, cioè Francesca, figliuola di messer Guido da Polenta; ed entrambi, sorpresi nella colpa, furono trucidati dal marito. Anche la data del tragico avvenimento è malcerta, oscillando dal 1283 al 1286.

Intorno a Paolo, l'industria dei moderni eruditi ha scovato qualche notizia: egli era ammogliato da molti anni con Orabile Beatrice, contessa di Ghiaggiolo, e ne aveva avuto due figli (come Gianciotto aveva da Francesca avuto una figlia). Piú ancora importa, che nel febbraio del 1282, egli, il figliuolo del valoroso e astuto Malatesta, fu chiamato a Firenze come capitano del popolo e conservatore della pace, senza dubbio perché molto confidavano in lui per que' momenti gravi e difficili; e Dante aveva allora diciassette anni, e poté veder Paolo piú volte, nei dodici mesi circa che questi resse la carica, e poté forse

trovarsi con lui e apprezzarne i bei modi e l'ornato e assennato parlare. Paolo abbandonava volontariamente il suo posto nel febbraio del 1283; e ad un tratto, o quell'anno medesimo o due o tre anni dopo, al piú, giungeva in Firenze la novella della sua morte, avvenuta in cosí misero modo, fra le braccia della cognata, per mano del tradito fratello. Chi può dubitare che la tragedia di quell'amore non facesse profonda impressione sull'animo del giovinetto Dante, il quale cominciava a scrivere in rima e amava Beatrice? Cosí, il germe rimasto in quell'anima di poeta doveva, molti anni piú tardi, svilupparsi e produrre questo mirabile fiore.

La tragedia di Rimini non ha nulla che possa stupir troppo noi moderni: una donna, una grande signora che dimentica il marito e i figli per l'amante, non è caso che non possa avvenire anche ai nostri giorni: tutt'al piú avviene di rado che, in cosí eccelse sfere, lo scandalo finisca in tragedia. Ma solo se la tragedia si compia, solo davanti alla morte, la pietá può prendere il sopravvento sopra ogni altro sentimento umano di giustizia e di dovere, poiché la morte è una grande purificatrice, e chi ha pagato la sua colpa col suo sangue ha, secondo il giudizio umano, pagato abbastanza. Si comprende dunque la pietá del Poeta, che pure è cosí lontano dal pensare, come oggi si direbbe, ad una riabilitazione, che ha dannato i due infelici amanti all'inferno e

certo ha voluto trarre dalla loro sventura anche un alto insegnamento morale.

Ma un tentativo per attenuare la colpa di Francesca si direbbe che volesse farlo un commentatore di Dante, forse il piú grande de' suoi commentatori, Giovanni Boccaccio. Egli, che scriveva circa un secolo dopo l'eccidio di Rimini, racconta che Francesca s'innamorò di Paolo prima d'andar moglie a Gianciotto, e che questi le fu fatto sposar con inganno, dandole ad intendere che il bello e diritto Paolo, il quale veniva da Rimini come procuratore dello sciancato fratello per impalmarla in suo nome, fosse proprio lo sposo a lei destinato. Il resto si capisce da sé. Ma la storiella, ch'io non crederei inventata, bensí amorosamente raccolta dal novelliere Boccaccio (1), riesce affatto inverosimile; e, pur tacendo che ad un insigne critico, il Torraca, parve intessuta di reminiscenze del romanzo di Tristano, basta a confutarla il racconto dantesco e specialmente la fine di esso, dove Francesca narra della « prima radice » del suo amore e come se ne stesse sola con Paolo, « senza alcun sospetto ». Veramente, il Foscolo credette d'aver scoperto una frase allusiva all'inganno nelle prime parole di Francesca, cioè nei versi:

---

(1) Si notino le sue parole: « . . . col quale come ella poi si giugnesse, mai non udii dire se non quello che l'Autore ne scrive, ecc. ».

. . . . . la bella persona
che mi fu tolta, e il modo ancor m'offende;

ma non si può senza arbitrio intendere *mi fu tolta* nel senso: « fu tolta a me, con inganno, la libertá di disporne a mio piacimento »; e la seconda e piú oscura parte della frase, « il modo ancor m'offende », si può spiegare con sufficiente semplicitá e chiarezza, cosí: « l'essere stata uccisa da mio marito in quel modo, all'improvviso, a tradimento, mi offende, mi nuoce tuttora, perché fu causa della mia dannazione » (1). Chi sa che proprio questa frase, difficile anche per gli antichi commentatori, non abbia dato la stura alle fantasie, suggerendo quel tentativo di spiegazione, ch'è la storiella del Boccaccio?

Ma è tempo che lasciamo parlare Francesca, la quale si rivolge con ardente tenerezza al Poeta:

O animal grazioso e benigno,
che visitando vai per l'aere perso
noi che tignemmo il mondo di sanguigno,
se fosse amico il Re dell'universo,
noi pregheremmo Lui della tua pace,
poi che hai pietá del nostro mal perverso.

A quell'anima appassionata bastò una parola pietosa, perché si sentisse vinta da un impeto irre-

(1) Quell'*ancor* vale *anc'or*, ed è in tutto uguale al nuovo *ancor*, che ricorre tre versi dopo, *ancor non m'abbandona*. Il parallelismo fu evidentemente voluto da Dante e mi pare che confermi la mia interpretazione: l'Amore m'ha condotto a una morte, che *ancor* m'offende e m'offenderá in eterno; ma l'Amor *ancor* non m'abbandona e non m'abbandonerá in eterno.

sistibile di gratitudine: sono versi vibranti d'una commozione affannosa e quasi convulsa. E soprattutto sono parole di donna. Ella pensa che il pietoso pellegrino va «per l'aere perso», e par che si dolga che gli debba riuscir cosí grave. Quanta delicatezza di tocco in queste pitture dantesche d'anime femminili! Cosí nel *Purgatorio,* la Pia, prima di chiedergli che al mondo si ricordi di lei, pensa ch'egli avrá allora bisogno di riposo:

> Deh! quando tu sarai tornato al mondo
> e riposato dalla lunga via . . ,
> ricordati di me.

Ma per Dante Francesca vorrebbe anche poter pregare, pregare per la sua pace. Una donna è piú pronta alle espansioni della preghiera e piú ne sente i soavi conforti; e Francesca, laggiú nell'Inferno, dove la preghiera è vana e si tramuta in bestemmia, ad un tratto, alla voce di questo vivo che ha compassione del suo affanno, ripensa alle preghiere di quando era buona e pia, e si duole di non potergli con esse impetrare da Dio — che cosa? — quello che a lei è negato per sempre e che implora con disperato lamento, la pace! Ma che sa ella se Dante abbia bisogno di pace? Eppure, mentre l'anima di lei è sconvolta da una bufera piú violenta di quella che le rugge d'intorno, come potrebbero gli uomini tutti e le fiere e tutta intera la natura non struggersi della medesima angoscia? Anche il Po, che discende alla

marina di Ravenna, e i « suoi seguaci », i fiumi che vanno con lui, pare a Francesca che anelino al momento d'aver pace, di scomparire, di dimenticarsi nel mare.

Francesca parlerá con Dante e ascolterá quello che a lui piaccia di dirle, fino a tanto ch'ella e il suo indivisibile compagno non sieno riafferrati dal vortice della bufera:

> Di quel che udire e che parlar vi piace,
> noi udiremo e parleremo a vui,
> mentre che il vento, come fa, ci tace (1).

Ella si rivolge soprattutto a Dante; poiché sebbene i due ignoti pellegrini ascoltino entrambi ed entrambi abbiano diritto alla sua gratitudine, per lei non è legge se non il desiderio di colui, che coll'appello affettuoso e commosso ha lenito

---

(1) La lezione *ci tace*, che ad alcuno può parer strana, perché avvezzo a ripetere *si tace*, è affermata sicura da GIUSEPPE VANDELLI, che prepara l'edizione critica della *Divina Commedia* e giá ne ha dato un notevolissimo saggio col testo della grande edizione illustrata dell'Alinari. Ma il senso? Si può intendere, come intendeva FEDELE ROMANI (*Ombre e corpi*, Città di Castello, 1900, pp. 5 sg.) 'tace a noi'; cioè Francesca e Paolo avrebbero l'illusione che il vento taccia per loro, benché non il vento si taccia, ma abbiano essi varcato momentaneamente, per concessione divina, l'insuperabile circuito del ciclone infernale, uscendo *dalla schiera ov'è Dido*. Io però sospetto che quel *ci* abbia piuttosto il solito senso arcaico di 'qui': 'mentre che qui, in questo luogo, il vento ristá'. Notevole è che, se Francesca ha quell'illusione, anche il poeta si illude a modo suo, e per conto suo, che sí grande fosse la forza dell'*affettuoso grido!*

per un istante la sua ardente brama d'una benigna parola. E non dice «io parlerò», ma «noi parleremo»; poiché, quantunque Paolo si taccia, ella, che con Paolo forma omai quasi una sola persona, gli dá senza avvedersene il suo volere e il suo spirito, riducendolo quasi ad un'ombra della sua prepotente passione. Perciò Dante, per esprimere colla massima efficacia l'unione indissolubile de' due amanti e, nel tempo stesso, mettere in piena luce Francesca come lo spirito dominatore del guppo, conchiuderá, pur non avendo udito altre parole che quelle della sola Francesca,

Queste parole da lor ci fur porte.

Francesca, impetuosa anche nella gratitudine, non aspetta però che Dante la interroghi, ma subito accenna, benché senza dirne il nome, alla sua cittá natale, Ravenna, seduta sulla marina, «dove il Po discende» co' suoi seguaci, «per aver pace». Ed ella non avrá pace in eterno! Afferrata da' suoi ricordi, ella tratteggia, con animazione crescente, la storia sentimentale del suo tragico destino, che si riassume nel triplice grido, *Amore, Amore, Amore!* Anzi *Amore e morte!* E coll'imagine della sua morte violenta davanti agli occhi, Francesca, trascinata dall'impetuoso e cieco egoismo della passione, scaglia un'atroce maledizione al marito ancor vivo: «Caina» — la profonda bolgia dell'Inferno, destinata ai traditori dei proprii congiunti, — «attende l'anima sua!»

Io non so se la mia interpretazione del carattere di Francesca sará capace di persuadere; ma una donna che ama in quel modo, con tutta se stessa e per sempre, dev'essere di necessitá una creatura parziale e violenta, nella quale l'amore ciecamente esclusivo che la domina non soffre altro compagno, se non forse un odio non meno cieco dell'amore. Qui la delicata analisi psicologica di Francesco De Sanctis e quella sua rara felicitá nell'indurre dagli effetti piú fugaci le intime cause, furono forse tratte fuori di strada da un preconcetto o da un'illusione comune, che Dante abbia voluto rappresentarci una figura di donna, tutta soavitá e tenerezza. Stilla veramente amore e tenerezza e pietá da quei versi, che risuonano lunghi e melodiosi nel cuore, suscitandovi echi profondi di malinconie umane; e fra le note che accarezzano, che fremono, che singhiozzano, pare si addolcisca o si attenui pur qualche stridente nota che grida ed impreca. Eppure nel grido dell'odio è tutta intera Francesca non meno che nei gridi dell'amore; e ogni sua parola infine tradisce il cupo ardore e la sovreccitazione di un'anima, che ha perduto il giusto equilibrio delle sue forze, perché son tutte tese violentemente verso un unico punto. Al Dio tremendo che l'occupa, è troppo angusta sede un'anima umana; onde quell'ardente brama di pace, non tanto per il misero corpo sbattuto dalla bufera infernale, quanto per l'anima affaticata, e quella

acuta e tormentosa percezione, per cui, in una grande pietá di sé e delle cose, le sale all'orecchio il sospiro delle cose verso la pace negata. Sovrano scrutatore delle anime, qui Dante ha fermato una di quelle loro parole cosí semplici e cosí profonde, che ognuno intende e intenderá in ogni tempo, e dove resterá sempre da intendere qualche cosa di piú profondo.

Ma omai la mente di Francesca è tutta occupata di quel suo terribile e caro tormento, e dalla sua bocca par che non possa uscir piú se non un'unica parola, Amore, ch'ella grida tre volte, con impeto e fuoco sempre crescente: è Amore che ratto infiamma le anime; è Amore l'ineluttabile destino; è Amore che unisce per la vita e per la morte! Prima, è una soave tenerezza per l'amante, un «cuor gentile», cui era necessitá esser preso d'amore per la «bella persona» di lei; e nelle frasi raffinate e un po' convenzionali, quali s'addicono a una gran dama, usata al linguaggio di corte, passa come una musicale carezza, forse una memoria della vita elegante e gioiosa, vissuta insieme (antico «tempo felice»!) nei palagi paterni, dove si leggevano i romanzi di Tristano e di Lancilotto, e si cantavano le canzoni d'amore. A questo punto, al ricordo della «bella persona che le fu tolta», la voce di Francesca ha un fremito d'odio e di sdegno, che subito si smorza e si stempra nella dolcezza delle memorie e nel soverchiare dell'affetto:

Amor, che a nullo amato amar perdona!

Che sa Francesca di doveri o di colpe? Che le importa di scuse? È necessitá riamare chi ama e il destino s'è compiuto. Se questa non è la veritá oggettiva delle cose, è la veritá dell'anima sua.

In quest'ultimo tratto, dove Francesca parla di sé, la passione prorompe in versi sonori, robusti d'accenti, di sillabe tronche, di consonanti accoppiate, versi tra voluttuosi e angosciosi, i quali non hanno piú che assai poco del ritegno femmineo:

Amor, che a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sí forte,
che, come vedi, ancor non m'abbandona:
Amor condusse noi ad una morte!

« Sí forte, che ancor non m'abbandona! » Ma quest'amore, che la prese del « piacere » — cioè della bellezza — di Paolo, fu cagione della sua morte, di quel modo della sua morte che « ancor l'offende », lei, la misera dannata, e l'offenderá in eterno! Eppure, quest'amore « ancor non l'abbandona » e non l'abbandonerá in eterno! Si direbbe che, pronunciando queste parole, Francesca si stringa con impeto al suo Paolo, quasi ad affermare e difendere il suo possesso; e certo ella senza volere o senza averne chiara coscienza, ci lascia intravedere una di quelle veritá, che una donna non dice e forse non sa: l'amore « forte », indomabile, dominatore fu il suo; essa trascinò

Paolo, essa lo avvinse a sé con indissolubili nodi, anche nell'Inferno.

« Amor condusse noi ad una morte! » L'ultimo fatale istante sta immobile davanti alla mente di Francesca, come una visione d'orrore, che la riempie di paura e d'odio inestinguibile: lo dice la frase iperbolica, piena di selvaggia energia, « noi che tignemmo il mondo di sanguigno » — la piccola Rimini, anzi una piccola camera in Rimini, e un breve attimo di tempo, in cui ella è passata dalla voluttá dell'amore alla morte, ecco il mondo e il tempo e l'eternitá di Francesca; — lo dice l'improvvisa angosciosa riflessione: « e il modo ancor m'offende »; lo dice infine questo terribile verso: « Amor condusse noi ad una morte »! Cosí, appena l'ultima parola della tragedia, la parola di morte, è scoppiata dalle sue labbra, l'odio contro colui che la uccise nella colpa trabocca implacabile, tramutandola per un istante nella furia della vendetta:

Caina attende chi vita ci spense!

Ella pronuncia a bassa voce, quasi ansando d'odio questo verso ansante, e non dice l'abborrito nome, ma « chi vita ci spense! » Ella non lo conosce se non come il suo assassino. Che importa se fu un marito oltraggiato? Se la sorprese nella colpa? Se le leggi umane, le leggi sociali lo scusano? Ella non conosce scusa né pietá per chi ha colpito il suo amore e ha precipitato lei e il

suo Paolo nella dannazione eterna; non molto dissimile, in questo suo sentimento, ella, fragile e delicata creatura, da quel Conte Ugolino, che giú, nel piú profondo baratro dell'Inferno, vendica l'atroce morte dei suoi figliuoli, rodendo eternamente il cranio dell'arcivescovo Ruggieri.

Dopoché Dante ha udito quell'anime offese — cioè colpite e turbate dalla sventura, — china il volto in una triste e profonda meditazione; finché non lo riscuote Virgilio. Ed egli indugia ancora, e finalmente, quando si risolve a parlare, si lascia sfuggire un accorato lamento:

> . . . Oh lasso!
> quanti dolci pensier, quanto disio
> menò costoro al doloroso passo!

E si rivolge a Francesca, e non sa come cominciare, e quasi si avviluppa nelle proprie parole, perché vuol farle una domanda difficile e che può parere, a chi non guardi piú oltre, mossa da volgare curiositá: «Il tuo martirio mi commuove al pianto, Francesca; ma non ti dolga della mia domanda: come e a quali segni vi concedette Amore di conoscere i timidi e nascosti desiderii, che vi tenevano agitati e sospesi?».

«A che e come concedette Amore...». Il Poeta commosso si esprime come Francesca, nel cui appassionato racconto Amore vive e vuole come un terribile iddio.

Dante dunque vuol conoscere il piú geloso segreto dell'anima di lei. Ma Francesca non in-

dugia e non tituba: ella ha tanto desiderio di contentare il benigno pellegrino, che ha avuto per «loro» una parola pietosa, e forse sente cosí vivo il bisogno di parlare di ciò che sempre e solo le sta fitto nella memoria, che subito risponde, benché il ricordo le trafigga l'anima:

> . . . Nessun maggior dolore
> che ricordarsi del tempo felice
> nella miseria; e ciò sa il tuo dottore!

La sentenza, vera per tutti, è anche vera per Virgilio, il quale, condannato al Limbo, «senza speme» vive «in desio»; quindi egli, chi sa? forse ha fatto, all'udirla, un qualche involontario moto d'assenso, che Francesca ha compreso, colla sua fine intuizione femminile. Ora essa quasi lo compensa del suo assentire, rivolgendosi a lui, come a testimonio della veritá delle sue parole; non solo, ma continua con versi i quali, come s'ella lo facesse apposta — e certo lo fa apposta Dante — sono pieni di reminiscenze virgiliane. Ella, se Dante ha tanto «affetto» a conoscere la prima radice dell'amor loro, parlerá, pur piangendo: «farò come colui che piange e dice».

Ed ecco la divina scena del bacio.

Francesca e Paolo erano soli, e «senza alcun sospetto», perché i loro cuori si conservavano puri e leali e, se forse qualche pensiero d'amore vi s'era insinuato, ella, buona e sicura di sé, non n'era neppur consapevole a se stessa. Leggevano, «per diletto», un romanzo ben noto e di gran

moda nei castelli signorili, il romanzo di Lancilotto: forse il lettore era Paolo. Il romanzo racconta che Lancilotto, ritornato dalle sue eroiche avventure, compiute col nome di Ginevra nel cuore, si stava tutto sbigottito alla vista di lei, contemplandola in un fervore di paurosa adorazione. Timido e inesperto amante! Sono insieme, e la regina cerca di fargli animo, di incitarlo a parlare, a chiedere, ad essere ardito: invano! E allora l'amico di Lancilotto, il suo fedele Galehault o Galeotto, principe delle Lontane Isole, ardisce per lui, e prega la regina d'averne pietá, di muoversi per la prima, di baciarlo «per cominciamento di vero amore». Ma ella è pronta, ella non chiede di meglio; pure, se Lancilotto si tace... Ebbene, poiché Lancilotto si tace e sta come smarrito, essa, la regina, «che vede bene che il cavaliere non ne osa piú fare, sí lo prende per lo mento e lo bacia».

«Un solo punto fu quel che ci vinse!» Oh, leggere «il disiato riso Esser baciato da cotanto amante»! Alle prime parole d'amore del libro, Francesca e Paolo si guardano: essi non s'eran mai guardati cosí; ma il libro, involontario e insospettato Galeotto, continua con parole piú dolci, piú ardenti: un altro sguardo, e quelle due anime sono sconvolte; Ginevra e Lancilotto si baciano, ed ecco Paolo, abbagliato dalla radiante visione di uno smarrito e luminoso sorriso, errante sulla bocca di Francesca, bacia quella bocca, quel sorriso della sua bocca:

Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi baciò tutto tremante.
Galeotto fu il libro e chi lo scrisse!
Quel giorno, piú non vi leggemmo avante.

Mentre cosí diceva Francesca, Paolo piangeva. Terribile pianto questo pianto cupamente silenzioso d'un uomo! Davanti ad esso, le forze del Poeta, giá scosse da tanti diversi e dolorosi sentimenti, vengono meno, ed egli cade a terra. « come corpo morte cade ».

Cosí la tragica fatalitá dell'amore, che le popolazioni celtiche avevano simboleggiato nella leggenda di Tristano ed Isotta, era intuita, in una modernitá imperitura, sostituendo al magico filtro l'ebbrezza dei cuori, dal primo poeta dei tempi nuovi, che le dava la piú sublime espressione nell'unione eterna dei due amanti, riconosciuta anche da Dio, al di lá della vita (1).

Eppure, qualche critico rimase quasi freddo ed ostile davanti alla stupenda creazione di Dante. Io non ricorderò che nell'impeto e nel sentimento di predominio che trascina Francesca a parlare anche in nome di Paolo, un illustre naturalista di qualche secolo fa volle riconoscere un effetto

(1) Giá il Boccaccio s'avvide che l'unione di Francesca e di Paolo nell'Inferno fu, almeno in parte, suggerita al Poeta dall'unione di Didone e di Sicheo; ma credo che si debba tener conto anche della leggenda di Tristano.

della natura ciarliera delle donne (1). Egli avrebbe potuto essere almeno piú cortese; ma d'altra parte oggi, alcuni, che si chiamano scienziati e naturalisti, quando parlano di letteratura osano dire ben altro. Piú mi duole d'un'affermazione del mio illustre e compianto maestro, Adolfo Bartoli. Il De Sanctis, nella sua famosa analisi dell'episodio dantesco, s'era lasciato sfuggire la frase non felice e romantica, che la poesia della donna è nell'essere vinta. Se cosí fosse, Dio guardi tutti i mariti dalla poesia delle mogli! Ma il Bartoli, pur protestando molto ragionevolmente contro codesta asserzione, si lasciò trarre ad un eccesso opposto, affermando che al carattere di Francesca manca la vera profonditá, perché ella cede senza lottare. Eppure, tutti sentiamo che come v'è una poesia della lotta, v'è pur una poesia della sconfitta fulminea ed irrimediabile, quando il vinto, non debole né vile, china il capo senza combattere, perché l'onnipotenza delle forze avverse lo vuole. Poesia non può sgorgare dalla debolezza vuota e superficiale, e Don Abbondio non sará mai materia di lirica; ma quando il nemico onnipotente è Amore, un alto spettacolo d'energia ci è offerto nella stessa sconfitta; poiché un nuovo fuoco di eroismo, non impuro sebbene mescolato di colpa, si sprigiona dall'anima vinta, china umilmente e

(1) Il Magalotti, secondo dice il De Sanctis nel saggio famoso.

gioiosamente davanti al vincitore, in una piena dimenticanza di se stessa, in un'assoluta devozione, in una completa rassegnazione al destino e alla morte, che venga da lui e per lui. Cosí è china Francesca davanti all'Amore. Come si rammenterebbe ella d'aver lottato contro di lui nel segreto dell'anima sua? Certo, qualche cosa ella rammenta e rammenterá sempre con un fremito di tutto il suo essere; ma non giá trepidi turbamenti e contrasti dolorosi, come d'inesperta vergine, bensí il primo bacio che le ha bruciato le labbra, che le ha acceso nel cuore la vampa inestinguibile e che le strappa ancora un grido di passione e quasi di gioia disperata: « Questi che mai da me non fia diviso! ».

Tale è Francesca, « la prima donna viva e vera apparsa sull'orizzonte poetico de' tempi moderni »; e a noi non resterebbe omai che ammirare in silenzio la profonditá del genio dantesco, se non ci si affacciasse imperiosa un'ultima domanda, alla quale non abbiamo negli interpreti di Dante trovato risposta: nell'economia del Poema che cosa rappresenta quest'episodio? Quando Dante si rivolge a Francesca per ottenere da lei la penosa confessione del modo come giunse alla colpa, è la sua soltanto una curiositá psicologica, come tutti ripetono, o invece il Poeta che attraversava il regno dei morti per riportarne ammonimenti di salute al mondo dei vivi, si proponeva di scoprire, a vantaggio di tutti, in quella dolorosa confessione una veritá piú profonda?

Dante non perde mai di vista l'alto scopo umano e morale del suo simbolico viaggio di espiazione, né gli era noto e se gli fosse stato noto avrebbe respinto con sdegno il dilettantismo psicologico dei nostri odierni romanzi. Nelle prime parole di Francesca si contrappongono terribilmente, l'uno all'altro, due versi:

> Amor, che al cor gentil ratto s'apprende,

ove brilla come una facile e gioiosa spensieratezza di vita, e

> Amor condusse noi ad una morte,

che quasi rappresenta l'inesorabile vendetta delle leggi sociali oltraggiate, contro chi s'abbandoni sul delizioso e ingannevole pendio. Povera donna infelice! Ella ripete ancora, laggiú nell'Inferno, coll'incoscienza di un'eco, la massima appresa nelle eleganti conversazioni di corte e nelle melodiose canzoni d'amore, che forse soleva cantare; e non s'avvede che la raffinata massima trovadoresca rende un suono stridente, come di maligna ironia, nel confronto colla terribile realtá della vita, che l'aveva afferrata e travolta. Ma il crudele contrasto, che sfugge all'anima incoerente e cieca di Francesca, non sfugge al Poeta; il quale, dopo aver a lungo meditato, a capo chino, in silenzio, risponde con un sospiro e rifá a suo modo, in una meravigliosa terzina, la vera storia morale e sentimentale dell'amore colpevole:

. . . . . Oh lasso!
Quanti dolci pensier, quanto disio
menò costoro al doloroso passo!

« Quanti dolci pensier, quanto disio! » Anima ardente e molteplice di Dante, come dovettero, nella triste meditazione, risorgere dal tuo profondo antiche e recenti memorie, dolci e angosciose esperienze della vita trascorsa, angelici sorrisi di donna, spasimi di voluttá o di ferite ancora sanguinanti nel cuore! E con che brivido di commozione tu riconoscesti nel destino de' due infelici tanta parte del nostro umano destino! Ma di fronte alle voluttá dell'amore, il cui ricordo trema nel soavissimo verso, ecco affacciarsi improvviso il precipizio che attende, e « i dolci pensieri » e il « desio » trascinare inevitabilmente « al doloroso passo ». Collocata dopo le prime parole di Francesca, la mirabile terzina è come il sospiro dell'uomo saggio e pietoso, che comprende e scusa benché giudichi: collocata nel bel mezzo dell'episodio, essa ne esprime il profondo significato morale, collegando insieme le due parti con ben altro legame che quello d'una ricerca psicologica, poetica se si vuole, ma insufficiente e quasi crudele.

Dante, che conosce la fine della tragedia ma non ne conosce il principio; che alla sua incipiente esperienza, al suo urgente bisogno di spingere lo sguardo ben addentro nella storia della infelicitá umana, per recarne a tutti ammaestra-

menti di salute, sente mancare la cognizione piú necessaria, ch'è quella del primo passo alla colpa, si rivolgerá, colla commossa ma ferma risoluzione di chi compie un dovere, a quelle due anime che bevvero fino all'ultima goccia alla tazza della passione, sollevandosi per la grandezza della loro sventura sopra il volgo degli infelici, ed esse gli apriranno forse uno spiraglio nelle chiuse porte del pauroso mistero. Ahimé! un solo istante, un libro, un nulla: ecco il mistero e l'abisso! L'insegnamento del rigido moralista è compiuto; ma il poeta sente il suo cuore serrarsi d'angoscia, come se il mistero s'addensasse piú cupo, e cade a terra, vinto da una pietá che non è soltanto per le sventure di una tragica coppia d'amanti.

LA RIMA

NELLA "DIVINA COMMEDIA"

I commentatori dei tempi andati parlavano volentieri degli « arbitrii » di Dante nell'uso delle parole, giacché, secondo loro, egli si sarebbe preso coi vocaboli strane libertá, alterandoli ora nella forma ora nel significato. Ma oggi non è piú necessario difendere il Poeta da questa taccia; poiché le sue licenze e i suoi cosiddetti arbitrii sono proprii di tutta la lingua letteraria del periodo delle origini, e anzi appaiono in lui assai meno frequenti che negli altri poeti contemporanei: meno frequenti soprattutto che non dovremmo aspettarci da chi osò, con una lingua ancora inesperta, spingersi a cosí alto volo.

Nondimeno è sempre abbastanza diffusa l'opinione, che per non far violenza al suo pensiero egli abbia spesso introdotto rime aspre e sforzate, e che la ricchezza della rima non sia in lui cosí grande e rigogliosa, come per esempio nell'Ariosto. A questo modo di vedere diede quasi un

fondamento teorico, anni addietro, Domenico Gnoli, in un articolo non privo di finezza, sebbene alquanto paradossale, ch'è tutto un vivace fuoco di fila contro la rima (1); tantoché alcune schegge vanno a colpire in pieno petto anche Dante. Non è vero, egli afferma, che vi siano piú modi, ugualmente buoni, per dire una cosa, ma uno solo rispecchia con piena sinceritá il pensiero e l'indole dello scrittore; sicché la rima, che di solito gli vieta di esprimersi in quell'unico modo, è sempre un ostacolo grave, e dannoso alla precisione dei contorni. E tanto piú grave dev'essere quanto la poesia interiore sia piú definita e perfetta; cioè quanto piú grande sia il poeta e piú schiettamente poetico il suo pensiero.

Io non saprei dire se lo Gnoli abbia mirato a principii teorici o ad ulteriori conseguenze nel fondare la sua asserzione; ma per lo meno è certo che non è lecito escogitar per la rima uno speciale trattamento di sfavore, e che ogni forma artistica è, nel modo ch'egli intende, un legame posto al pensiero. Il primo e piú terribile impaccio è la lingua stessa, che abbiamo imparato e preso dagli altri e nella quale siamo costretti ad esprimerci; ma, poi, i poeti greci e latini, che lo Gnoli ci addita come franchi da ogni pastoia, trovavano nel loro verso quantitativo terribili

(1) *La Rima e la Poesia italiana,* pubblicato primamente nella *Nuova Antologia*, S. II, vol. III, 705 sgg. (1876).

stretture non in fine soltanto, ma ad ogni sillaba; e i colori o il marmo o gli spazii o le leggi e le convenienze teatrali non sono cosí condiscendenti al pittore, allo scultore, all'architetto, al musico, che il poeta abbia alcunché da invidiare alla libertá di movimento de' suoi confratelli.

Ammettiamo pure che ci sia un modo soltanto, come dice lo Gnoli, di esprimere il proprio pensiero. Ma nella realtá osserviamo che l'espressione ha mille forme e mille gradi diversi, e che lo scrittore, quasi in una medesima pagina, sale ora piú alto ora meno, secondo la potenza e la sinceritá dell'ispirazione. Poiché ogni singolo pensiero poetico si suddivide in un gran numero di particelle, di ciascuna delle quali si può dire che abbia la propria ispirazione, e non riesca perfettamente espressa se non in una data maniera, che è la sua stessa esistenza; ma quando il poeta al posto di una rima sostituisce una rima migliore, egli esprime un nuovo pensiero, frutto di una ispirazione nuova e diversa.

Si dice ad una donna *t'amo*, afferma lo Gnoli, e non si può dire diversamente, e ogni parola di piú guasterebbe. È vero, o tutt'al più le si può anche dire *ti voglio bene*. Ma sono i momenti, quando la pienezza dell'animo è tale, che le parole non bastano piú a contenerla, e la passione stessa passa direttamente da un'anima all'altra, come una corrente magnetica. Senonché questi momenti, che anche l'arte deve rispettare col si-

lenzio e non può far sentire che con una profonda suggestione, sono rari e fuggevoli; e ben presto l'individuo umano, prima quasi affranto dalla commozione, si rialza e la parola riprende i suoi diritti. E come volano allora le ardenti metafore intorno al capo della donna amata, che se ne compiace e se ne inebria! È una sola cosa quella che dice l'amante, *t'amo*, ma che infinita molteplicitá d'espressioni raggiunge questo solo concetto, quando vi si rispecchia dentro tutta un'anima che ne ha fatto il suo mondo! Poiché ogni cosa pensata è come un prisma attraversato da un raggio di sole, e rimanendo la stessa, può presentarsi a noi colla piú mutevole varietá di colori e di sfumature.

Sia pure interiore e profonda quanto si vuole la poesia di uno spirito, non si può imaginare ch'essa prenda giá nell'intimo dell'animo una forma cosí rigida e fissa, che ogni oscillazione e mutamento debba ridondare a suo scapito. In fondo, è pur sempre vero che del nostro pensiero non diventiamo perfettamente consci finché non l'abbiamo espresso, e che lo sforzo medesimo dell'esprimerlo ci aiuta a compierlo, o ad elaborarlo e determinarlo, con suggerimenti continui. Che importa, se questo possa avvenire mentre il concetto è ancora chiuso nella mente del poeta, e che giá in essa non solo si confonda col ritmo ma si rivesta di rime? Anche il pensiero piú limpido e piú sicuro di sé somiglia alla superficie di

un lago tranquillo, che si conserva inalterata nell'aspetto, mentre le sue acque sono percorse da un invisibile fremito; poiché il pensiero è continuamente increspato da un lungo oscillamento, che si comunica alle sue varie parti, e mentr'esso rimane immobile nella sua unitá e nel suo fondamento primitivo, i legami secondarii si spostano, la luce piove ora piú da questo e ora piú da quel lato, e tutti i minimi particolari del suo sviluppo si risentono di condizioni fugaci e non necessarie.

Ma vi sono ingegni ed ingegni. Nobili e grandi spiriti, nei quali il pensiero poetico è intimo e profondo e sgorga naturalmente dalle fonti stesse della vita, trovano nella rima un grave e quasi insuperabile ostacolo. Poiché la ricchezza della rima, che va di solito congiunta con la fecondità della produzione, proviene da una innata agilitá dell'ingegno, che vede rapidamente le cose nei loro aspetti diversi e nelle loro relazioni piú lontane; e nei minori, come il Prati, si manifesta coll'abbondanza delle parole, colla facilitá dei particolari, colla felicitá degli artifici, doti con le quali i maggiori, come l'Hugo, uniscono la novitá e lo splendore delle imagini. Sono dunque per se stessi poeti coloritori; mentre in quei primi, in poeti ad esempio come il Leopardi o il de Vigny, predomina la profonditá del sentimento, la purezza e la perfezione del disegno. Un altro grande poeta, di rima non ricca, chiedeva del Leopardi

Si, pour faire une phrase un peu mieux cadencée,
Il t'eût fallu jamais toucher à ta pensée,
Qu' aurait-il répondu, ton cœur simple et hardi?

Ma il Leopardi, che per non toccare il suo pensiero quasi rinunciò alla rima, ben felice che in una lingua come la nostra il verso fosse di per sé uno strumento di mirabile varietá ed armonia, non si sarebbe probabilmente sentito a suo agio neppure fra le strettoie del verso greco e latino, che esigono attitudini poco diverse da quelle necessarie alla rima; perché l'espressione fu sempre per lui un grave tormento e si scoprono tracce della fatica durata pur nelle sue cose migliori, sebbene cosí finamente tornite.

Certo la poesia è nelle cose e nel tutto e non nel verso o nella rima, come se vivessero a sé, e troppo appassionati sono gli inni che alla rima rivolsero poeti e critici francesi; ma essa è pur sempre una delle piú singolari doti del poeta e fonte inesauribile d'armonia e di colori. *Oh! qui dira les torts de la rime?* E nondimeno essa ha pure maravigliose virtú, anche piú numerose di quelle, che esaltarono con agili versi rimati il Sainte-Beuve, il De Banville, il Carducci. Somiglia a quelle donne bellissime e, come dicevano i romanzieri, fatali, che traggono un uomo profondamente innamorato a piccole e grandi corbellerie; ma che nel tempo stesso fanno vibrare, coll'amor loro, le piú nascoste corde dell'anima sua, e risplendere di maggiore potenza tutte le

sue facoltá. Se talvolta il poeta, stanco d'un vano lavoro di lima e impaziente di correr dietro al proprio pensiero, si rassegna, per amor suo, a recar qualche offesa alle leggi logiche dell'imagine o della lingua, piú spesso, col suo acuto pungolo ai fianchi, sale dall'imagine prima balenatagli ad un'imagine piú precisa e piú splendida, e la parola comune o divenuta per lungo uso, nelle mani degli umili prosatori, scolorita e indeterminata, cede il posto alla parola e frase nuova, tratta dai piú reconditi e misteriosi recessi della lingua o arditamente foggiata. Si direbbe che al tintinnio della rima, in fine del verso, si risveglino le altre rime dormenti in fondo al pensiero, e che volino in frotta al richiamo, col loro corteggio di nobili vocaboli, di colori e d'imagini.

Ora, è forse questa la ragione, per cui Dante sovra gli altri poeti 'com'aquila vola'; che mentre negli uni il disegno predomina sul colore e il pensiero quasi rilutta alle esigenze della forma, e negli altri, come l'Hugo, altamente poetica e colorita è l'espressione, ma difettoso il disegno e scarso il contenuto, egli invece colla nettezza della linea e colla profonditá del pensiero e del sentimento accoppia le piú potenti facoltá dell'immaginazione, creatrice non solo d'un'architettura solida e severa, di situazioni e di caratteri, ma delle piú vigorose e piú originali espressioni, delle piú plastiche e piú luminose imagini

che sieno scaturite da mente umana. La potenza inventiva della frase è in Dante senza confini, ed è essa la grande produttrice di rime; ma dalla rima attinge a sua volta continuamente nuova materia e nuovi impulsi, cosicché è fra loro un incessante dare e ricevere. Che la rima non traesse mai Dante a dire quello che non voleva, potremmo credere anche senza l'antico commentatore; poiché veramente il suo pensiero 'sta come torre fermo', ma dal nudo tronco di esso germogliano in copia e foglie e fiori, che lo rivestono, senza nasconderlo mai. Chi ci dirá dove la rima gli abbia suggerito l'immagine, o dove da questa sia sgorgata la rima? Certo anche in Dante, come in qualunque poeta, la parola usata in rima è usata per la rima, giacché solo di rado avviene che la parola necessaria cada naturalmente proprio lá dove dovrebbe; ma le cose, interrogate dal suo cuore o dal suo pensiero, rispondono con una varietá immensa di suoni, e fra questi ve n'è sempre uno, che rende, con mirabile felicitá, l'eco voluta. Egli vede e sente per imagini, e anche una semplice parola e anche il pensiero piú astruso o piú impalpabile e il ragionamento piú astratto assume subito nella sua mente una forma concreta di cosa sottoposta ai sensi, e, per esprimerci al modo antico, *s'incarna*; o parli dell'anima beata, che potendo negare all'altrui sete 'il vin della sua fiala', cioè potendo rifiutarsi di compiacere a giusto desiderio,

in libertà non fora,
se non com'acqua che al mar non si cala (1),

o del raggio riflesso che si parte dal 'raggio primo' e risale in su,

pur come peregrin che tornar vuole (2),

o del corpo solido della luna che accoglie in sé un altro corpo

com'acqua recepe
raggio di luce, permanendo unita (3),

(dove la felicitá dell'immagine è tale, che c'illudiamo di comprendere quello che è per sua natura incomprensibile); o ragioni infine degli errori a cui l'uomo va incontro, giudicando senza maturo consiglio:

Non sien le genti ancor troppo sicure
a giudicar, sí come quei che stima
le biade in campo pria che sien mature:
ch'io ho veduto tutto il verno prima
il prun mostrarsi rigido e feroce,
poscia portar la rosa in sulla cima,
e legno vidi già dritto e veloce
correr lo mar per tutto suo cammino,
perire al fine all'entrar della foce (4).

E che larghezza di movimento, che pienezza e che esuberanza di accordi! Chi non rammenta il principio del ventesimo canto del *Paradiso*, il

(1) *Par.* 10, 89 sg.
(2) *Par.* 1, 51.
(3) *Par.* 2, 35 sg.
(4) *Par.* 13, 130 sgg.

sole, 'colui che tutto il mondo alluma', che diventa una persona viva; il giorno 'che d'ogni parte si consuma', quasi nello struggimento dell'abbandono, l'aquila 'il segno del mondo e de' suoi duci', espressione cosí larga e solenne, e l'amore 'che s'ammanta di riso', e le anime, divini flauti, 'c'avieno spirto sol di pensier santi', e il torrente d'imagine che segue?

Poscia che i cari e lucidi lapilli,
ond'io vidi ingemmato il sesto lume,
poser silenzio agli angelici squilli,
udir mi parve un mormorar di fiume,
che scende chiaro giú di pietra in pietra,
mostrando l'ubertá del suo cacume.
E come suono al collo della cetra
prende sua forma, e sí come al pertugio
della sampogna vento che penetra,
cosí, rimosso d'aspettare indugio,
quel mormorar dell'aquila salissi
su per lo collo, come fosse bugio.

Rapide, plastiche e luminose, tutte le frasi sono segnate dell'interna stampa di Dante, *l'ubertá del cacume*, il suono *che prende sua forma al collo della cetra*; e ci mostrano fuse in indistruttibile accordo la potenza fantastica e la potenza creatrice della rima.

E cosí sempre le imagini di Dante, o sia quella del villano, che,

come la mosca cede alla zanzara,
vede lucciole giú per la vallea,
forse colá dove vendemmia ed ara (1),

(1) *Inf.* 26, 28 sgg.

o quella notissima del tizzo, che arde dall'uno dei capi e

dall'altro geme
e cigola per vento che va via (1),

o quella della carta, che abbrucia:

come procede innanzi dall'ardore
per lo papiro suso un color bruno,
che non è nero ancora e il bianco muore (2),

o quella dei beati, che si soffermano dalla danza, per attendere le nuove note:

donne mi parver, non da ballo sciolte,
ma che s'arrestin tacite, ascoltando
fin che le nuove note hanno ricolte (3),

o anche quella, della fronda

che flette la cima
nel transito del vento, e poi si leva
per la propria virtù che la sublima (4),

o cento e cento altre. La rima scaturisce insieme coll'espressione nuova ed immortale, e la visione dantesca, nella sua incredibile intensitá, si fissa senza sforzo apparente, in modo immediato, nella parola, con frasi di meravigliosa evidenza, come *geme e cigola per vento che va via,* oppure *che non*

---

(1) *Inf.* 13, 41 sgg.

(2) *Inf.* 25, 64 sgg. Cfr. « qual suole il fiammeggiar delle cose unte » ecc., 19, 28 sgg., dove si direbbe proprio che la rima *unte* abbia creato la stupenda imagine.

(3) *Par.* 10, 79 sgg.

(4) *Par.* 26, 85 sgg.

è nero ancora e il bianco muore, e con vocaboli, anche se non nuovi, ripieni d'un'anima nuova e impressi d'indelebile suggello, come *da ballo sciolte*, e le *note ricolte*, e quell'incomparabile *ardore*. L'imagine della fronda non è nuova, di certo; ma l'ultimo verso della terzina, che pur si direbbe suggerito dalla rima, balza ad un tratto dall'anima fiera di Dante, e fa della povera fronda inanimata, esposta ai capricci del vento, un essere vivo, che tende con irresistibile forza verso l'alto.

E si noti. La signoria assoluta, che Dante esercita sulla rima, si manifesta pure nel confronto delle imagini col loro contesto; giacché esse non sono mai un puro ornamento, ma piuttosto una determinazione e un'illustrazione del pensiero, o fanno parte del ragionamento, che ora conducono piú in lá del punto di partenza, ora forniscono di nuovi addentellati, per procedere piú oltre. Come nei globi di fuoco, che sfavillano e danzano davanti al poeta per gli spazii dei cieli, si nascondono le anime dei beati, cosí nel fulgore delle imagini dantesche è sempre racchiuso il pensiero, del quale sono come la luce naturale. E questo è vero anche nei pochi casi, dove abbiamo l'impressione quasi infallibile che furono suggerite dalla rima. Quando Dante narra della seconda gerarchia angelica, che gira cantando intorno al punto luminoso, simbolo e segno della Divinità, dalla rima *voglia* scaturisce la comparazione del

ternaro degli angeli con un albero, che *germoglia* in mezzo ad un'eterna primavera:

> L'altro ternaro, che cosí germoglia
> in questa primavera sempiterna,
> che notturno Ariete non dispoglia,
> perpetualemente Osanna sverna
> con tre melode. . . (1)

L'imagine riesce alquanto inattesa, e non sgorga necessariamente dal contesto né illustra o continua il pensiero fondamentale, ma si svolge, per cosí dire, a fianco di esso, lumeggiando particolari, ai quali l'attenzione non si sarebbe rivólta. E tuttavia non è ridondante, poiché ad un tratto codesti particolari si confondono coll'insieme, facendo lampeggiare d' un riso primaverile tutta la scena; e il terzo verso 'che notturno Ariete non dispoglia', uno dei piú bei versi di Dante, compie in noi la visione, coll'evocazione magica della notte e il confronto della primavera terrena.

A chi legga l'Ariosto, poeta di cosí florido verso, può facilmente accadere, che da una rima indovini quale sará la rima e la frase del verso corrispondente; in Dante invece, quando non è rara o inaspettata la rima, rara e inaspettata è l'imagine. Un illustre critico francese, il Brunetière, ha recentemente ricordato un motto del Fontenelle, singolare pel tempo in cui fu pronunciato: « (la rime) est d'autant plus parfaite que

(1) *Par.* 28, 115 sgg.

les deux mots qui la forment sont plus étonnés de se trouver ensemble ». Di codesti vocaboli, stupiti di farsi buona compagnia, ve n'è in Dante un gran numero, anche a non tener conto delle sue frasi soverchiamente acute o di preziositá tecniche, come 'Del no per li danar vi si fa ita' (1), o:

Vedrassi al Ciotto di Gerusalemme
segnata con un I la sua bontate,
quando il contrario segnerá un emme (2),

o (ma questa è pure una bella e ardita imagine):

vidi moversi un altro roteando,
e letizia era ferza del paleo (3).

Ma se è rima preziosa *cruna*, nei versi dove il poeta narra del suo incontro con Brunetto Latini, meno preziose sono forse, considerate nel loro contesto, *sera* e *luna*, pur cosí comuni per sé stesse?

incontrammo d'anime una schiera,
che venia lungo l'argine, e ciascuna
ci riguardava, come suol da sera
guardar l'un l'altro sotto nuova luna,
e sí ver noi aguzzavan le ciglia,
come vecchio sartor fa nella cruna.

La ricchezza della rima non consiste, come spesso vogliono i tecnici, nella novitá del vocabolo, o nelle consonanti d'appoggio e nel maggior nu-

(1) *Inf.* 21, 42.
(2) *Par.* 19, 127 sgg.
(3) *Par.* 18. 41 sgg.

mero degli elementi che si corrispondono; tutto ciò contribuisce naturalmente all'eleganza e alla robustezza del verso, ma non è in fondo che qualcosa di materiale e d'esteriore, la cornice del quadro, alla quale possiamo attribuire piú o meno grande importanza, secondo i nostri gusti e secondo le tendenze del momento. Ma la vera ricchezza, che sfida le rivoluzioni del gusto e dei tempi, è tutta interiore, e si confonde col contenuto ideale del vocabolo e della frase in rima. Senza dubbio, quanto piú vario e pieno è il contenuto, piú varii, piú numerosi, piú nuovi riescono necessariamente i vocaboli che lo esprimono; ma non conviene riguardar come principale quello che è secondario, nel modo che hanno fatto, specialmente in Francia, le moderne scuole poetiche, né come il piú alto scopo da raggiungere quella ricchezza esteriore, che dev'essere un effetto spontaneo della potenza imaginativa.

Considerando certe rime di Dante, singolari e bizzarre, si potrebbe supporre ch'egli pure abbia talvolta cercato espressamente il vocabolo meno comune ed anche oscuro, solo per desiderio di ottenere una rima nuova ed inaspettata; al che troppi impulsi gli venivano dai poeti del suo tempo, e dal suo stesso ingegno, nel quale quando si attenua la vena si rinforza l'acume. Sentiamo inoltre qua e lá, che una rima piú facile e piana doveva naturalmente essergli corsa al pensiero, e proviamo quasi un rammarico che non abbia vo-

luto accoglierla, e si sia avviluppato in gineprai, che i commentatori, con tutta la buona volontá, non riescono sempre a districare; cosicché spesso, per uno scusabile sentimento di reazione, pesando sulla loro capricciosa bilancia rime siffatte, si persuadono che danno il tracollo all'immensa maggioranza delle rime nitide e lucenti. Ma ai nostri critici consigli o rimproveri, Dante avrebbe probabilmente risposto con qualcuna delle sue sdegnose apostrofi: ' Oh istoltissime e vilissime bestiuole, che a guisa d'uomini pascete, e che presumete' di giudicare 'con la veduta corta d'una spanna'! Nella sua imaginazione maravigliosamente plastica e, come quella di tutti i grandi poeti primitivi, rudemente originale, egli vuole la rima vigorosa e audace, che s'adatti ai muscoli del suo pensiero come una maglia, e che lo atteggi cosí, da renderlo quasi sensibile alla vista ed al tatto; e se la rima non si pieghi di buona voglia, egli cerca altrove il suo vocabolo o ne foggia uno nuovo, *accisma, flailli, ringavagna, attuia, dislaga, dismala, t' immii* od altri consimili, che possono parer strani o ricercati, ma non mai vuoti né fiacchi. Se lo paragoniamo coll'Ariosto, ci sembra di vedere due giganti, che vadano insieme per una densa e intricata foresta; ma questi, con un sorriso sulle labbra, gira intorno agli alberi d'alto fusto e cerca i piú comodi e fioriti sentieri, incurante d'allungare il cammino: Dante va diritto davanti a sé, e atterra d'un urto gli ostacoli. Noi, quindi,

nel nostro ufficio, del quale amiamo anche qui ricordarci, di modesti critici ed esegeti del testo di Dante, dovremmo porre quasi come un canone di critica dantesca, che fra due varianti, ugualmente appoggiate dai manoscritti, o fra due interpretazioni ugualmente probabili, quella che contiene un'imagine e piú s'allontana dalle vie battute dev'essere la preferita.

Ma se è vero che Dante, nella sua ripugnanza per la rima non imaginosa e pei sentieri piú triti, si lascia trascinare talvolta da pericolose seduzioni, non è meno vero che la difficoltá esercita sul suo genio un'influenza o, se vogliam dire, una suggestione benefica, ch'essa lo incita, lo sprona e ne rende piú irresistibile la foga. Il suo pensiero poetico non è come un rivo, che fluisce limpido e tranquillo, in un letto sempre uguale; esso è piuttosto il torrente 'ch'alta vena preme', e lá piú vivamente percuote, dove sieno piú grosse le resistenze. Intorno agli sterpi della rima si sofferma un istante, gorgogliando e spumeggiando, e ad un tratto li svelle, gonfio e sdegnoso, e li trascina con sé. Di questo giganteggiare della sua potenza poetica, quando sono piú gravi le difficoltá, di questo suo impetuoso prorompere, come nella gioia della liberazione, quando i ceppi paiono piú stretti e piú saldi, ci sono specchio fedele gli ultimi versi delle sue terzine, che riescono di solito i piú vigorosi, i piú concettosi, i piú plastici; quelli, dove raggiunge la piú alta espressione uno dei grandi

caratteri del suo genio, l'associazione di due idee disparate in una sintesi potente, come scintilla che scocca nell'urto di due diverse elettricitá (1).

E si potrebbe del resto affermare, che ne è sicura testimonianza anche l'insieme stesso del Poema, e piú propriamente il confronto della terza Cantica col *Purgatorio* e coll'*Inferno*. Poiché, quando dalle violente lotte umane dell'Inferno, che sono giá poesia per sé stesse, saliamo alle serene sofferenze del Purgatorio e alla luce ineffabile del Pa-

---

(1) Cito qualcuno di codesti terzi versi dai primi canti:

Che mena dritto altrui per ogni calle *Inf.* 1. 18.
Si volge all'acqua perigliosa e guata 1, 24.
Si che parea che l'aer ne temesse 1, 48.
Mi ripingeva lá dove il sol tace 1, 60.
E dopo il pasto ha piú fame che pria 1, 99.
Come falso veder bestia quand'ombra 2, 48.
Amor mi mosse, che mi fa parlare 2, 72.
Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate! 3, 9.
Non ragioniam di lor, ma guarda e passa 3, 51.
Che fece per viltate il gran rifiuto 3, 60.
A Dio spiacenti ed a' nimici sui 3, 63.
infin che il ramo
vede alla terra tutte le sue spoglie 3, 114.
Sí che la tema si volge in disio 3, 126.
Come persona che per forza è desta 4, 3.
Che tuono accoglie d'infiniti guai 4, 9.
Che senza speme vivemo in disio 4, 42.
Che sopra gli altri com'aquila vola 4, 96.
Giudica e manda secondo che avvinghia 5, 6.
dove il Po discende
per aver pace co' seguaci sui 5, 99.
Farò come colui che piange e dice 5, 126.
Soli eravamo e senza alcun sospetto 5, 129.
Quel giorno piú non vi leggemmo avante 5, 138.
Sopra lor vanitá, che par persona 6, 36.
Tu fosti, prima ch'io disfatto, fatto 6, 42.

radiso, dove il dramma cessa e la beatitudine infinita rischia d'ottundere i nostri sensi col suo stesso splendore, e di stancarci di quello che, per difetto di confronti, riusciamo appena a comprendere, le imagini terrene, sbocciando fra gli aridi rovi della teologia, si fanno sempre piú numerose, sempre piú fresche ed alate, sempre piú luminose e canore, e lá dove sta per sfuggirci il godimento dell'insieme, ci rapisce l'incanto dei particolari.

---

a' due punti del cerchio
ove colpa contraria li dispaia 7, 45.
Oltre la defension de' senni umani 7, 81.
Benedetta colei che 'n te s'incinse 8, 45.
Che 'l sí e 'l no nel capo mi tenzona 8, 111.
presso del Quarnaro
che Italia chiude e i suoi termini bagna 9, 114.
Come avesse lo 'nferno in gran dispitto 10, 36.
non mutò aspetto,
né mosse collo, né piegò sua costa 10, 75.
Che tu saprai quanto quell'arte pesa 10, 81.
Colui che la difesi a viso aperto 10, 93.
perché men crucciata
la divina vendetta gli martelli 11, 90.
(*cfr.* Che cotai colpi per vendetta croscia 24, 120).
con la cocca
fece la barba indietro alle mascelle 12, 78.
Ingiusto fece me contra me giusto 13, 72.
Fanno dolore, ed al dolor finestra 13, 102.
Come veltri c' uscisser di catena 13, 126.
Sí che la pioggia non par che 'l maturi 14, 48.
Non ne potrebbe aver vendetta allegra 14, 60, ecc.

Saltando all'ultimo canto del poema, ricorderemo uno de' più meravigliosi versi (perchè è una delle più meravigliose imagini) di Dante:

l' impresa
che fe' Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.

IL COMICO
NELLA "DIVINA COMMEDIA"

I.

Mi porgono buona e gradita occasione a discorrere un poco a lungo del carattere e dell'estensione della comicitá dantesca due volumi di un giovane d'ingegno, nei quali non mancano, e forse anzi sovrabbondano, le buone intenzioni (1). Benché non sia facile e non sempre sia utile sezionare cosí l'ispirazione poetica di un'opera e di un autore, pure, quando si proceda con giudizio e finezza, se ne possono trarre analisi parziali non prive di valore e giovevoli ad un giudizio piú largo o complessivo. Per sé, poi, il 'riso' di Dante meritava una trattazione compiuta, sia per confermare il giudizio del De Sanctis, che non aveva veduto ridere Dante di cuore e con

(1) SANNIA, *Il Comico, l'Umorismo e la Satira nella 'Divina Commedia'*, con un'appendice su *La Concezione dantesca del Purgatorio* e Prefazione di FRANCESCO D'OVIDIO. Milano, Hoepli, 1909; 2 voll. in 8°.

vero garbo se non forse una volta sola, sia per combatterlo e dimostrarlo sbagliato. Certo che oggetto dello studio dovrebbe essere non la quantitá del 'riso' ma la qualitá.

È curioso che il tema di questi due volumi risale proprio al De Sanctis, come racconta Francesco D'Ovidio nella prefazioncina che vi ha premesso. Al D'Ovidio giovinetto, nel 1870, a Firenze, il grande critico aveva proposto appunto, come un bel tema dantesco da svolgere, 'il comico della *Divina Commedia*'. « Che cosa s'aspettava il De Sanctis da me su quel soggetto, — scrive il D'Ovidio — dopo che egli aveva allora allora, nella *Storia della letteratura italiana*, sentenziato recisamente contro le attitudini comiche di Dante? È probabile che, come i vecchi maestri sogliono, volesse dal suo fervido ammiratore niente piú che lo sviluppo analitico ed un'abbondante e concreta dimostrazione delle sue brevi sentenze. Ma è certo pure che, con quel suo spirito largo, agile, pronto a nuove e schiette impressioni, se io gli fossi tornato innanzi con tali analisi da additargli i tratti umoristici, né scurrili né sarcastici, non osservati dagli altri e non cólti nemmen da lui, avrebbe finito col ricredersi ». È probabile; ma la singolar fortuna del tema sta in questo, che esso, non mai trattato dal D'Ovidio *ex professo*, ma spesso e volentieri saggiato e delibato nelle sue analisi di episodi danteschi, fu poi da lui trasmesso e consigliato al

Sannia, suo discepolo e consanguineo, perché ne traesse una tesi di laurea, cioè — si potrebbe un po' maliziosamente aggiungere — perché fornisse « lo sviluppo analitico ed un'abbondante e concreta dimostrazione » delle brevi dimostrazioni del D'Ovidio, rivolte a confutare l'antica tesi del primo autore del tema.

Ma il D'Ovidio, per la sua parte, sforzandosi di mettere in miglior vista certi nascosti o fuggevoli atteggiamenti comici della *Divina Commedia*, aveva fatto il suo ufficio di commentatore attento ed acuto, che vuole e deve frugare anche nelle intenzioni del suo autore, per poco che ne rimanga la traccia; e poiché, negli articoli di lui, si trattava di interpretare passi singoli, né di conclusioni generali v'era bisogno, o, se venivano indicate, rimanevano nell'ombra (dove i lettori propendono sempre a lasciarle), pochi di questi lettori, senza dubbio, avevano mai riflettuto che l'intenzione del critico fosse di incoraggiarli o anche di esplicitamente invitarli a capovolgere il loro giudizio riguardo alla comicitá della *Divina Commedia*, posto che un giudizio se lo fossero già procurato e fosse quello del De Sanctis. Probabilmente, i molti lettori del D'Ovidio gli avevano conceduto senza difficoltá che Dante volesse far ridere anche qualche volta che nessuno se n'era accorto (il che significherebbe: qualche volta che il riso non gli era venuto fuori molto limpido); e avevano forse

anche ammesso, sia pure, che una leggera intenzione comica avesse increspato a piccoli sorrisi le sue labbra piú spesso che forse prima non sarebbero stati propensi a credere; ma io non credo che ai piú di loro passasse per il capo l'idea che il numero dei passi veramente comici di Dante fosse veramente cresciuto, o che il colorito della *Divina Commedia* ne apparisse mutato.

Sicché l'assunto del signor Sannia, benché in fondo sia quello stesso del D'Ovidio, di confutare il De Sanctis e provare che nella *Divina Commedia* il comico abbonda, sembra quasi una novitá e produce sorpresa. Possibile? E nessuno s'era mai accorto di tanta profusione di comicitá? E quali sono dunque i tanti passi che fin qui parevano serii o, per cosí dire, indifferenti, e d'ora innanzi dovremo leggere col riso sulle labbra? Non si può negare che, se la nostra curiositá diventa irrequieta e impaziente, non manca di buoni motivi.

Ma, via via che si procede nella lettura del libro, la curiositá si muta in diffidenza e delusione. Come profonde il Sannia quell'appellativo di comico! Ma che cosa dunque si deve intendere per comico? Comici sono gli avari e i prodighi, e 'comicissima' la scena degli iracondi, che si azzuffano insieme e si straziano; quella delle cagne infernali, che inseguono e dilacerano gli scialaquatori, fa sorgere in mente una ridicola immaginazione (i creditori che assillano il debi-

tore), « anche se Dante non ci pensò » (bei risultati che ottiene Dante senza pensarci !), e « un « sorriso spunta sulle nostre labbra » ; nel violento sfogo di Capaneo, la rappresentazione del contrasto fra Giove e lui « diventa una scena comica, una parodia » ; alla vista di Bertran dal Bornio « la nostra faccia s'atteggia ad una espressione indefinibile che non è né seria né ilare » ; l'episodio di Casella è umoristico; la descrizione dell'aspetto macilento dei golosi è semicanzonatoria. Infine, Dante, almeno per l'*Inferno*, vien paragonato con Aristofane: « l'*Inferno* ci dá in gran parte immagine della commedia aristofanea. Giá lo notò il Gozzi ».

Fortunato giovane il Sannia, che ha tanta voglia e tanta facilitá di ridere ! Ma è chiaro che il suo innegabile buon gusto critico, a forza di fissarsi nella ostinata ricerca di quello che non si trova o difficilmente si trova, rimase come un occhio abbagliato, e non vide piú che in confuso; anzi parrebbe che, come può succedere quando il nervo ottico è stanco, gli salisse al capo una lieve ebbrezza di allucinazione, e da tutti gli angoli della *Divina Commedia*, anche di mezzo ai tormenti e agli orrori, egli vedesse spuntare mille bocche aperte al riso o al sorriso.

Purtroppo, in questo modo, nella sua analisi, alcuni dei piú belli episodi del poema, quanto guadagnano di allegria, tanto perdono di veritá e di profonditá. Ne citiamo alcuno, perché ci

serva quasi d'introduzione e a determinar meglio il nostro soggetto. Gli irosi, abbiamo giá veduto, sarebbero comicissimi: come non aspettarsi che l'intiero episodio di Filippo Argenti si intoni in qualche modo con la loro giocondità? Innanzi tutto, l'Argenti deve rimpicciolirsi per non sembrare troppo grande nel quadro. La sua risposta a Dante « vedi che son un che piango », la quale pur essendo un modo di non rispondere, e pur essendo senza dubbio pronunciata con un fremito di furore, ha una sua fiera dignitá, sarebbe invece suggerita all'Argenti dallo sbigottimento e deve farcelo imaginare in atto di chinar gli occhi in giú, rannicchiandosi, quasi per scomparire dagli occhi dell'avversario. Filippo Argenti, l'iracondo, l'oltracotante, lo 'spirito bizzarro' che, quando non può piú lottare colla folla de' suoi teppistici colleghi di pena, si volge contro sé stesso coi denti, mutato di prim'acchito in un timido vergognoso! Eppure, anche una femminetta, quando è rimasta a corto di parole e troppo è evidente che le offese che le son rivolte le spettano, si avvolge per ultima difesa nel triste manto della sua miseria, e risponde a chi la rimbrotta: Che t'importa? io sono cosí.

Dante, a sua volta, quando esprime la crudele brama e poi la crudele gioia di veder fare all'Argenti il *tuffo*, sará brutale, insultante, implacabile, tutto quel che si vuole, tutto tranne

che piccolo e comico. Noi non sappiamo bene i motivi del suo, sto per dire, inqualificabile contegno verso l'Argenti; ma il mistero che ci inquieta non è questo: il vero mistero è l'anima di Dante, che noi intravediamo ad un tratto, così, almeno momentaneamente, aspra e dura e vendicativa, da rimanerne colpiti di stupore e quasi rabbrividirne. Il nostro episodio ha una grande affinitá con quello di Bocca degli Abati, e in entrambi appare il medesimo Dante duro e implacabile; ma soltanto nel nostro questo lato oscuro dell'anima sua si mostra in piena luce e scoperto.

Ma, inoltre, soltanto nel nostro episodio appare illuminato di viva luce un altro aspetto dell'anima del Poeta, senza il quale quell'aspetto di prima rimarrebbe incomprensibile e quasi pauroso. Possono dare un poco di luce anche le note parole di un terzo episodio, legato pure da qualche affinità con questi due: « e cortesia fu lui esser villano »; benché non sieno parole adeguate alla intensitá del sentimento che domina nella nostra scena, e impallidiscano accanto a quelle eccessive ma potenti esclamazioni « Benedetta colei che in te s'incinse » e « Dio ancor ne lodo e ne ringrazio ». Dante è profondamente persuaso che la sua vendetta è la giustizia di Dio, e perciò egli può essere con tranquilla coscienza « benigno a' suoi ed a' nimici crudo » (1). Tale persua-

(1) Perciò Virgilio può mettersi all'unisono con lui, e in certo modo godere a sua volta nel prevedere il *tuffo* del povero

sione, con tali effetti, non si comprende che in un'anima di quella tempra, capace di quel contegno implacabilmente crudele; ma pure spiega e attenua un simile contegno. Ad ogni modo, sono due sentimenti altrettanto fieri e rudi l'uno e l'altro, e dalla loro fusione scaturisce, non la comicitá, ma la tragicitá dell'episodio. Tragicitá mista di elementi cosí realistici, che talvolta rasentano il comico (1), come avviene in Shakespeare; ma chi oserebbe ridere? Il riso muore sulle labbra. E Dante è cosí terribilmente serio nel suo sarcastico sdegno che, mentre l'abborrito nemico è straziato, le sue labbra si muovono ad una fervorosa preghiera di ringraziamento verso il Dio che lo esaudisce.

Forse anche meno rettamente è giudicata la scena degli scialacquatori. Il Sannia non si perita di chiamarla una « scena volgare..., per quanto in sé bella di vivacitá e colorito descrittivo », e di lamentarsi che, sia pure per la necessitá del racconto poetico, essa rompa l'in-

---

Argenti, come mostra nella maligna insistenza dell'annuncio che ne dá a Dante:

> Innanzi che la proda
> ti si lasci veder, tu sarai sazio:
> di tal disio converrá che tu goda.

E si pensi pure ad espressioni, insolite nella sua bocca, come « qui staranno come porci in brago ».

(1) Volgare e brutta sarebbe l'espressione « in questa broda », se volesse riuscir comica: è invece amaramente e anzi insolentemente sarcastica.

canto da cui eravamo avvinti alle parole di Pier della Vigna. Sono per me osservazioni incomprensibili. Questi pochi versi a me paiono un capolavoro di prim'ordine, non inferiore affatto a ciò che precede, nemmeno per severa serietá; una nuova stupenda trovata della fantasia del Poeta, che, dopo averci rappresentato la selva sotto uno de' suoi terribili aspetti, la desolata solitudine, echeggiante solo di misteriosi gemiti, ad un tratto, in quell'immobilitá e in quel deserto soffia un turbine di movimento e di vita, e la selva, che omai la nostra immaginazione si figurava di conoscere e abbracciar tutta, rivela ignote paurose profonditá, sprigionando dal suo oscuro seno inattesi esseri umani e inattesi mostri, in un tumulto di caccia, dove, con infernale travolgimento, il cacciato è l'uomo.

Tutto è bello e perfetto di espressione, di novitá, di movimento: la sospensione d'animo de' due pellegrini, non meno che dei lettori, all'improvviso calpestio, come di una caccia; lo sbucare impetuoso di quei fuggenti, inaspettati in tal luogo, e la violenza della loro fuga, di cui non si comprende ancora e quindi anche piú si paventa il motivo, e che è cosí plasticamente e vivamente rappresentata da quel prorompere dei corpi nudi, come se resi dalla paura insensibili, attraverso gli intrecci di rami e di spini; l'urlo del primo, che chiama ora la morte, certo da lui altra volta angosciosamente deprecata; il ter-

rore del secondo (un capolavoro di veritá psicologica in tre versi) che si sente rimaner solo nel pericolo, e grida dietro all'altro uno scherno ch'è come una maledizione, in cui si fondono insieme invidia e disperazione; e poi, finalmente, l'apparire della causa di cosí mostruoso terrore, un brulicare per tutta la selva di cagne nere, furenti, lanciate a corsa vertiginosa, e in un lampo un corpo umano lacerato, portato via a brani da quelle bocche belluine, distrutto. Fra le strane e terribili maraviglie della selva questa non è meno fantastica e impressionante di alcuna, che uno spirito è distrutto sotto i nostri occhi e per noi non è più; e fra le sue estetiche maraviglie questa è grandissima, che la nostra imaginazione è eccitata in tutti i sensi, a scrutare con terrore i suoi nuovi misteri, pur ora rivelatisi, a correr via dietro Lano, di cui non sa che sia avvenuto o che possa avvenire, a rabbrividire per quella distruzione di Jacopo, che sembra nascondere altri misteri e altri orrori.

Purtroppo, l'imaginazione del nostro critico non segue alcuna delle vie aperte dal Poeta; essa ne trova una nuova, inaspettata, inaspettabile: « che quell'inseguimento e quello sbranamento non sia una pittura simbolica del debitore perseguitato dai creditori? È probabile ». A questo modo non si corre il rischio di cascare davvero nel comico? Ma fosse anche da credere che Dante in origine avesse pensato a un

tale simbolo, ecco che la sua fantasia ha superato e quasi annullato il piccolo suggerimento dell'intelletto, e, seguendo la sua naturale e predominante disposizione, dal germe del comico ha fatto grandeggiare la quercia del tragico.

Non seguiterò questa specie di analisi in contradittorio, per non andar troppo per le lunghe. Ma chi non vede, per esempio, che Capaneo, ben lontano dal pensiero di voler mettere in canzonatura Giove, si esalta nell'immaginarselo tutto corrusco di fulmini, per ingrandire ancora sé stesso, immobile e invitto sotto quella crosciante pioggia di fuoco? Naturalmente, la rappresentazione di Giove, che a Capaneo la sua superbia dipinge intento a fare il suo massimo sforzo contro uno solo, contro lui solo, ha qualche cosa di sarcastico; ma neppur in questo bisogna esagerare: Vulcano, i Ciclopi, l'affaccendarsi del Nume non sono, in fondo, che gli elementi pagani della rappresentazione della Divinitá, rimasti intatti e irrigiditi nel rozzo cervello di Capaneo, né egli sa imaginare altrimenti il modo come Dio manifesta la sua potenza e la sua collera. Infine, Capaneo è un guascone, ma eroico; e sarebbe uno sciocco ridicolo s'egli volesse canzonare o deridere il Dio che l'ha atterrato, anzi il Dio che eternalmente lo atterra e punisce: poiché — si badi bene, se si vuol comprendere bene — tutti quei fulmini di Giove, contro i quali si leva splendido di superbia, non sono in fin

de' conti che le falde di fuoco pioventi sull'infernale sabbione.

Ma lasciamo stare questi errori particolari, che in parte possono provenire dall'inconscio desiderio, vivo in ogni critico o ricercatore, di tirar l'acqua al proprio mulino. Altri hanno la loro origine nell'aver dato troppa importanza a ciò che nel Poema è rimasto allo stato di tentativo o anche di lontana e riposta intenzione, senza realizzarsi, o realizzandosi solo in parte come fatto artistico. È facile, ma non lecito, scambiare l'interpretazione con un giudizio estetico. Per esempio, sará vero o non sará vero che Dante colla pena dei simoniaci abbia voluto alludere satiricamente a papa Gregorio VII, che, quando non era ancora Gregorio VII, ma soltanto cardinale, in una sua predica, adducendo a prova una visione apparsa ad un monaco, aveva attribuito una pena consimile a coloro che sottraggono beni ecclesiastici, e perfino a tutti i loro discendenti. È una congettura del D'Ovidio, che merita d'esser rammentata e discussa, perché c'interessa di sapere che giudizio Dante facesse di Gregorio VII e a quali motivi si debba il silenzio che ha sempre serbato intorno a lui; ma quest'interesse è puramente storico. Nel diciannovesimo dell'*Inferno* non v'è il minimo cenno che ci richiami a tale confronto, che pur è cosí lontano, cosí complicato, sottile e difficile; ed io non so quindi donde si possa ricavare per questo canto l'indizio o la

impressione artistica di « un'ironia invisibile e volutamente nascosta, ma non per questo meno profonda » (p. 185). Con che ragione negheremmo allora ad altri il diritto di far consistere una parte della bellezza poetica nelle allegorie esterne? L'opera d'arte non può avere alcun soccorso da ciò che rimane interamente fuori di lei.

Ora, è forse opportuno a rilevar le intenzioni, ma non è meno adatto a farci perder di vista il valore reale della poesia, il sistema del nostro critico di commentare comicamente ciò che contiene appena un lieve barlume di comicitá, seppur lo contiene, e di considerare come un giudizio la propria amplificazione. Dei due diavoli che si azzuffano, dopo esser stati burlati da Ciampolo, Dante dice con efficace semplicitá: « cadder nel mezzo del bollente stagno », e aggiunge quel verso che giustamente al De Sanctis non era sembrato abbastanza riuscito come caricatura: « Lo caldo sghermitor subito fue ». Il nostro critico vi fa un lungo commento, con intonazione burlesca; ma in tal modo si potrebbe continuare all'infinito. Chiarire, analizzare, confrontare, penetrare piú in fondo che si può, esporre artisticamente la propria intuizione dell'opera d'arte, sta bene, sono uffici da critico; ma non bisogna illudersi che, illustrando il contenuto materiale di una situazione, si pronunci un giudizio: bisogna mostrare che tale situazione fu dal poeta sviluppata poeticamente ed espressa. Insisto un poco

su questo punto, perché in un lavoro sul comico dantesco mi pare di molta importanza distinguere nettamente fra situazione comica e comicitá; e in seguito vedremo, esaminando qualche caso singolo, quanto sia grande la tentazione di considerare come perfettamente riusciti e sviluppati, spunti comici, che in verità sembrano piuttosto rimasti allo stato di germe o d'abbozzo.

II.

Veniamo davvero ad una questione generale, al problema dei caratteri fondamentali o delle origini del comico di Dante, che involge in qualche modo quello dell'essenza del suo genio poetico.

Io sono ben lontano dal credere che la *Divina Commedia* sia un'opera monotamente triste o truce, come fu detta in tempi poco dantofili; non vi so veder neppur io un « Dante sempre accigliato », come, del resto, non ce lo vide affatto neppure il De Sanctis (1); e, anzitutto, se nego che il riso vi abbondi, affermo però che, per la sua natura, ne

(1) Secondo la mia ferma persuasione, l'espressione notissima del De Sanctis (*Storia della Letteratura italiana,* I, 209): « Dante, accigliato, brusco, tutto di un pezzo, com'è ne' suoi ritratti, ha troppa bile e collera, e non è buono né alla caricatura né all'ironia », si riferisce, nonostante la sua apparenza di formola generale, soltanto, o almeno specialmente, a Malebolge. Infatti, quello che il De Sanctis dice mirabilmente del *Purgatorio* sta con essa in aperta contradizione.

contiene assai piú di qualsiasi altro poema serio, e, in generale, noi non sentiamo affatto il desiderio che vi sia profuso in maggior copia. In secondo luogo, io sono ben persuaso che Dante, benché non avesse affatto il dovere di farci ridere (come non pensarono di averlo, ed egli non li stimava perciò meno, Virgilio e Lucano), si propose espressamente di fare anche ridere, e cioè penso ch'egli, vera e maravigliosa sintesi com' è di tutti gli elementi poetici del suo tempo, insieme cogli altri tutti assorbí anche l'elemento comico. Ma in che relazione sta questo coi caratteri fondamentali del Poema? È vero che sorge sopra un gran fondo di 'serenitá', come sembra l'opinione del nostro critico, se si cerca di riassumere in una sola parola il suo pensiero? Spieghiamoci innanzi tutto su questo punto assai importante.

La serenitá artistica, se s'intende con una certa larghezza, è quasi la medesima cosa che la facoltá dell'arte; ma, se alcuno volesse dire piú determinatamente che la *Divina Commedia* lascia, nel suo complesso, quella medesima impressione di luminosa ed equilibrata gioconditá spirituale che producono, ciascuno alla sua maniera, i poemi omerici da un lato, e dall'altro l'*Orlando furioso*, dovremmo rispondere (pur tenendo conto della grande differenza tra la seconda cantica e la prima) che la *Divina Commedia* è agli antipodi di quelli e di questo.

Un tempo io ho difeso l'oggettivismo di Dante, ma non credo che possa venire un giorno in cui si debba difendere il suo soggettivismo. Anche parlando di un poeta, sereno e appassionato sono termini antitetici; e sarebbe un bel caso che si volesse fare a Dante il regalo di liberarlo da ciò ch'è il suo carattere, la sua anima, la sua gloria, la sua forza piú grande fra tutte le sue forze strapotenti, che si volesse liberarlo dalla sua passione! Sembra quasi puerile mettersi a dimostrare che nel suo Poema, del quale egli è anche l'attore, nel significato piú compiuto e profondo, assai spesso l'azione non è che il suo piú individuale e piú acceso sentimento, materializzato, per cosí dire, e incarnato; che il fuoco dell'anima sua colorisce tutto de' suoi bagliori, e, anche quando non crepita o avvampa, cova sotto le ceneri; che la lirica, inno o invettiva, è un elemento essenziale del Poema e liricamente mosse e appassionate sono di solito anche le sue persone tragiche; che la stessa parte didattica risponde a profondi bisogni dell'anima sua, i quali, nel loro indomabile ardore, diventano persona e simbolo in Ulisse; che, infine, lo scopo morale e politico non è un elemento o una parte del Poema o una sovrapposizione scindibile da esso ad arbitrio, come potrebbe accadere facilmente con un'anima d'altra tempra o con un genio poetico di minore potenza, ma è tutto il Poema, la sua ragione, il suo spirito informatore, la sua medesima essenza sentimentale e poetica.

È certo che nella sua qualitá di poeta, non solo grande ma grandissimo, Dante domina dall'alto tutto il suo mondo, anche quello della propria anima appassionata, che oggettiva nello specchio della sua fantasia d'artista; e in tal modo il nostro agitato sentimento di spettatori delle gigantesche e spesso violente manifestazioni di quell'anima, si tempra e si fonde nella gioia della contemplazione, rivolta ad uno fra i piú mirabili e varii spettacoli che mai fossero offerti ad occhio umano. Ma non cosí però, che noi non sentiamo presente dovunque, perfino ne' piú minuti particolari dello stile, una misteriosa e titanica forza, una oltrepotente volontá individuale che tutto dispone e sorveglia, che tutto sprona ardentemente e infaticabilmente verso una mèta, che infine, anziché assorbirsi nel mondo, assorbe, come il sublime dio indiano del *Canto divino*, il mondo in se stessa.

Ho chiamato soggettivismo, come ancora si usa, questo essenzialissimo carattere di Dante, ma non è una parola felice: forse si potrebbe dire piuttosto individualismo. Perché l'anima sua è bensí come il centro di tutte le cose, che vi trovano nuova unitá e quasi la loro vera ragione, ma pur le cose conservano ciascuna intere e distinte le proprie sembianze, anzi non apparvero forse mai come in una tale anima con cosí netti e taglienti contorni. Egli unifica in sé e per sé, ma non confonde in sé; la vita di tutti fa sua

ma fa piú intensa la vita di tutti. Possiamo dunque comprendere come al poema di Dante si possa attribuire o negare, con ugual ragione e con ugual torto, la 'serenitá'; ma se noi vogliamo trovare un solo termine sintetico che ne esprima il carattere e l'efficacia fondamentale, la impressione ultima che nasce da quella sua nuova e originalissima e quasi violenta unitá soggettiva, dovremo ricorrere a ben diversa parola: invece di 'serenitá', dovremo dire 'tensione'.

Quando questo carattere, che fa cosí diverso il poema dantesco dagli altri grandi poemi piú illustri e che ha la sua continua e piú intima espressione nello stile, si lasci al suo posto in primissima linea; quando, per aver osservato che Dante si distrae qualche volta coi propri fantasmi, non si pretenda di fare di lui uno spensierato e giocondo cacciatore di leggeri fantasmi; quando, perché piú di una volta si siano sorprese le sue labbra atteggiate al sorriso, non si arrivi, confondendo insieme comicitá e sarcasmo, ilaritá e grottesco, tenerezza o malinconia e umorismo, sino a credere un poema di sorrisi tutta la *Divina Commedia* o a scrivere che « il Purgatorio è il vero regno della comicitá pura »; quando in conclusione, ammettendo che, in massima, tensione e ilaritá comica sono momenti spirituali ostili fra loro, si considerino come essenziali i caratteri essenziali del Poema, che sono di serietá profonda, e ai secondari non si conceda che un posto se-

condario, su tutto il resto si può andare piú facilmente d'accordo. Alla serenitá di Dante, come artista e perfino come uomo, si può sempre fare una parte larghissima(1). Qualche volta egli è lietamente fantasioso come l'Ariosto, qualche volta mostra di compiacersi nelle sue creazioni piú disinteressatamente artistiche, qualche volta, come tutti gli uomini, ride pel puro gusto di ridere. Nel *Purgatorio,* piú che altrove, egli si mostra soavemente, o, talvolta, malinconicamente sereno, come uomo e come poeta.

Distinguere il comico dal non comico è, in parte, arbitrario, e non sempre sarebbe facile de-

---

(1) Dirò qui che la frase del De Sanctis, secondo la quale Dante è 'piú poeta che artista' non dev'essere fraintesa. Non c'è vero poeta che non sia artista; ma ce ne sono di quelli che hanno in grado eccezionale (per es. il Petrarca, Orazio) le doti che convenzionalmente chiamiamo della forma o, con maggior limitazione, della tecnica. Esse, in ciò che hanno di esteriore e, insomma, di intellettuale, si possono anche acquistare, e per questo, e perchè in parte si possono sviluppare coll'esercizio e la meditazione, sono caratteristiche dei piú colti periodi letterarii; ma, in ciò che hanno di piú essenziale e profondo, non sono meno individuali e natie e inacquistabili delle altre. Si può ben ammettere però che, in fin de' conti, sono piú superficiali di altre doti poetiche; ora, l'arte di Dante è tutta nel profondo, meno alla superficie, e perciò è soggetta ad esser meno gustata quanto piú piace il levigato e il corretto. Si può poi anche aggiungere che quando egli si propone espressamente di far dell'' arte ', è facile si scorga la volontá, l'intelletto: per es. nelle sue ricercate simmetrie, specialmente del *Purgatorio*, a tacere di passi singoli, che ora non vogliamo star a indicare.

cidere se un verso sia comico o semplicemente vivace e realistico, o, invece, amaro e perfino tragico; ma bisogna pur sforzarsi di delimitare certe categorie generali e di fissarne, rispetto al Poeta, il carattere. Sarebbe meno necessario in uno studio astratto, è necessarissimo nell'esame di un'opera d'arte. Adunque, considerando per ora specialmente il comico ilare o puro, per Dante, in generale, si può parlare di atteggiamenti arguti o maliziosi e di lampi di sorriso piuttosto che di riso o di vero comico e di vero umorismo; ma questi sono abbondantemente e signorilmente sostituiti e compensati dalla sua freschezza e varietá, dalla vita e dal movimento che tutto pervade, dal suo pieno, continuo, insuperabile realismo.

La *Commedia,* come probabilmente intese di dire anche il Poeta col titolo, è una rappresentazione schietta e realistica di vita, benché si svolga in condizioni apparentemente tanto diverse dalla solita vita, e nulla è ad essa estraneo di tutto ciò che nella vita si comprende, neppure il riso, neppure la buffonata grottesca. Una delle prime e fondamentali novitá di Dante, per la quale sembra ricominciare la storia e collegarsi coi poeti primitivi dell'umanitá, fu di trarre il suo poema, non dalla scuola, ma dalla vita, e, mentre si allontanava piú che qualsiasi altro de' suoi predecessori dalla realtá giornaliera e comune, tuffarsi e vivere in essa piú esclusivamente di tutti. Perciò neppure il riso poteva mancare nella *Commedia.* Ma ch'egli

rappresenti se stesso o i dannati, la natura comune o l'oltremondana (che per lui diventa la natura abituale), Dante di solito ha l'aria di osservare con l'attenzione di un viaggiatore spregiudicato, che vuol notare i menomi particolari delle cose o dei fatti, senza preoccuparsi se sieno comici o seri. La vita sgorga da tutte le parti, vita di cose, di animali, di uomini, e lo spettacolo della vita è per se stesso lieto e ci rasserena. Ma il meraviglioso osservatore, che è capace di ricordar tutto e di far veder tutto con la sua parola, le cose ed i fatti, i momenti lieti non meno dei dolorosi, che ha la vivacitá fresca, espressiva, talvolta bizzarra di chi racconta, rivivendole con profondo interesse, le cose vedute, in un crocchio d'amici e nel suo nativo dialetto, rimane serio dentro il suo spirito. Se il riso è nelle cose, egli lo ferma con tratti sobri e leggeri, come persona che per suo conto vede, comprende, ma non ride, o abbozza appena un sorriso. Il riso non nasce se il poeta non sottolinea; e Dante sottolinea di rado.

Sarebbe comico davvero se si volesse stabilire a priori, come, secondo il nostro critico, s'è fatto e si fa, che Dante per sua natura o per i casi della sua vita non poteva avere alcuna disposizione al comico. Anzi, per gli anni della sua giovinezza, ciò che sappiamo o congetturiamo ci indurrebbe piuttosto a pensare che non gli dispiacessero le allegre compagnie e non fosse alieno

da scherzi, anche, per il nostro gusto, alquanto forti e bizzarri: basti ricordare (tacendo, per prudenza, del *Fiore*) la tenzone con Forese: e qualche cosa vogliono pur dire le parole che egli stesso rivolge a Forese nel *Purgatorio*:

> se ti riduci a mente
> qual fosti meco e quale io teco fui,
> ancor fia grave il memorar presente.

Sarebbe però non meno strano che dalle azioni o dalle inclinazioni dell'uomo, anche se le conoscessimo meglio, si conchiudesse alle attitudini del poeta; e, d'altra parte, chi volesse considerare la tenzone con Forese nel suo significato artistico, dovrebbe riconoscere che Dante vi si dimostra piú violento ma meno arguto del suo avversario.

In fin dei conti, quello che noi sappiamo del suo carattere è quasi solo quel tanto ch'egli medesimo ne fa palese nell'arte sua, cosicché per noi la sua indole d'uomo e la sua anima di poeta si confondono in modo, che non ci riesce di separarle con un taglio deciso. E l'anima sua ci appare severa ma ardente e tenera, concentrata ma franca ed aperta, inasprita e amareggiata ma non originalmente trista e scontenta, meditabonda e fantasiosa ma ricca di fresca e schietta e quasi ingenua sensibilitá per le impressioni esterne, e avida della realtá semplice, chiara, precisa, non già romanticamente vaporosa e sognatrice, se non in qualche momento della sua vita, e anche perché voleva cosí l'indirizzo poetico-filosofico di quei

tempi. Dove non c'è contrasto, si comprende che si espanda sicura e riposi; e contrasto ella non può sentire con la natura: Dante dunque sente e descrive con la maggiore obbiettivitá e simpatia la natura, non meno l'umana e comune che l'infernale creata da lui. Dove il contrasto manca, è naturale che l'ardore interno trovi minor materia da manifestarsi, e al piú si raccolga nella rapiditá della rappresentazione e nello stile, sempre veloce, rilevato, incisivo e brusco. Ma nulla ci dice che si muti mai l'atteggiamento serio e pensoso dello spirito di Dante. Lo stesso fantastico come tale, benché sia il prodotto di una delle sue piú possenti facoltá poetiche, non lo seduce. Egli immagina il piú fantastico dei mondi e lo trasfigura nel piú reale: anche in questo suo modo di rappresentare la natura oltremondana, che costringe l'impossibile a diventare almeno verosimile, è uno degli aspetti della sua serietá. Cosí, da una parte il fantastico, dall'altra il comico non possono avere nel suo poema quasi che un solo nome, uguale per entrambi: rappresentazione realistica.

L'Inferno sarebbe tragico per sé stesso, chi guardi al suo contenuto di tormenti; ma un poeta piú propenso a vedere la superficie che il fondo, abile a cogliere la smorfia esterna del volto piú che la ruga della coscienza, meno ricco della propria individualitá e soggettivismo d'uomo, meno persuaso della propria missione, avrebbe potuto

senza dubbio farlo echeggiare assai spesso di scoppii di risa e riempirlo di caricature. I diavoli, che in fondo sono una parte della natura infernale, e coi quali neppur Dante se la prende, perché non è possibile prendersela davvero con la malizia naturale e necessaria, e tanto meno irritarsi contro di essa artisticamente, avrebbero potuto fornire un motivo ricco di comicitá; e Dante infatti ne trae — e ne riparleremo piú tardi — la maggior parte di quel tanto di comico che anche nel suo *Inferno* si trova; ma infine, tenendo conto delle inclinazioni e dei gusti del suo tempo, bisogna riconoscere ch'egli si serve di loro con una gran parsimonia. Né prodiga il comico ai suoi mostri infernali: qualche rude tratto realistico o qualche elemento grottesco spicca nelle fiere, in Cerbero, in Caronte e Minosse, i quali però sono entrambi seriissimi ed imponenti; ma se fosse da credere che il Poeta avesse qua o lá il proposito di far ridere, converrebbe dire che non ha raggiunto il suo scopo. Ridicolo appare soltanto Pluto, per le strane parole che pronuncia; senza dire dei Giganti, de' quali pure torneremo a parlare. I Centauri, infine, sono da lui idoleggiati con sereno e profondo compiacimento di artista, come se i suoi occhi estatici si obbliassero nella gioia di vedersi vive davanti le belle ed armoniose fiere, immaginate dalla fantasia ellenica: il sorriso che le accarezza è un puro sorriso di poeta, innamorato della propria creazione.

Possono parere volutamente comici i dannati, che, almeno in Malebolge e in Cocito, si esprimono con singolare volgaritá. Ma, pur trascurando che di rado le loro espressioni sono tali da parerci altro che cinico e amaro scherno, e che Dante, dipingendoli in tal modo, e atteggiandosi di solito, a sua volta, di fronte a loro (come giá di fronte all'Argenti) con aria di ostilitá e di aspro e canzonatorio disprezzo, rappresenta in realtá i suoi proprii sentimenti, quali essi li suscitano in lui, e si abbandona alle proprie satiriche inclinazioni, convien riconoscere che egli, qui pure, ha di mira anzitutto la verosimiglianza drammatica, non la comicitá. Quale verosimiglianza drammatica? Quella del luogo dove si trova, l'Inferno. Come ha creato una natura infernale, cosí, negli ultimi cerchi, s'è sforzato di creare anche un'anima infernale, con un suo substrato generico di maligna e schernitrice arguzia e di cinica e sforzata sinceritá; in modo che forma un vivace contrapposto al tipo generico dell'anima del Purgatorio, mite, rassegnata, modesta.

Era facile che ne nascessero degli inconvenienti, che cioè il tipo comune sopraffacesse l'individuo (1): per esempio, in Ciampolo non si saprebbe distinguer bene, quando si esprime con

(1) Per le anime del Purgatorio v. le mie osservazioni, *Bullettino d. Societá dant. it.* N. S., XIV, 168 sgg.

quelle sue frasi volgari, quanta parte ne spetti all'abitante di Malebolge e quanta al figlio di ribaldo (1). Eppure a Dante dovette parere anzitutto necessario che a fondamento della veritá drammatica particolare stesse la veritá generale, almeno fin dove ragioni artistiche anche piú urgenti non comandassero il contrario. Ma se Ulisse non è affatto contaminato da Malebolge, per contro l'anima generica del cerchio sembra rappresentata con espressa intenzione almeno in un intero episodio, quello dell'alterco fra mastro Adamo e « il falso Sinon, greco da Troia », che

(1) Tuttavia, pur ne' suoi personaggi meno individualmente caratterizzati, Dante cerca che il loro speciale carattere trasparisca da qualche frase. Niccolò III si esprime da dannato, con quel bizzarro ma non felicissimo gioco di parole: « cupido sì . . . Che su l'avere e qui me misi in borsa »; da ecclesiastico quando fa le sue citazioni bibliche: « Nuovo Jason sarà, *di cui si legge Ne' Maccabei* » (forse anche il « come e *quare* » di Guido da Montefeltro è tutto ciò che gli è rimasto dell'abito di frate). Gli ipocriti frati Godenti adoprano di solito il comune linguaggio del luogo: « per qual privilegio Vanno scoperti della grave stola? », « li pesi Fan cosí cigolar le lor bilance », « ed è mestier ch'ei senta Qualunque passa com'ei pesa pria »; ma una traccia del loro carattere è (l'ha notato già il Sannia) in quell'equivoco: « e fummo tali Che ancor si pare intorno dal Gardingo », e bellissimo motto da persona raffinata è quello di Catalano che prende pel bavero Virgilio: « Io udí già dire a Bologna . . . ». D'altra parte, sembra che quanto piú si scende piú cresca l'intonazione volgarmente schernevole o sfacciata del linguaggio: « non troverai ombra Degna più d'esser fitta in gelatina »; « Lá dove i peccatori stanno freschi »; « Cotal vantaggio ha questa Tolomea . . . », ecc.; in Ciampolo invece pare quasi pretta volgaritá.

è tanto poco da Troia quanto greco, e potrebbe prender benissimo il nome d'un qualsiasi becero fiorentino. Io non nego che Dante, introducendo questo episodio, abbia pensato anche a variar la materia e a far ridere i suoi non difficili contemporanei; e sará pur stato forse nella sua intenzione di renderlo piú divertente e comico che non è e che non paia al Sannia (la cui fine analisi merita però d'esser letta). Il fatto è che non sono comiche se non poche frasi del principio, e il resto è amaro e violento, sicché a noi, che non riusciamo a vederne subito ben chiara l'intenzione drammatica generale, sembra quasi che all'episodio venga a mancare una sua intima giustificazione artistica. Ma Dante avrebbe anche piú fallito al suo scopo, se fosse vero che abbia pensato soltanto ad un effetto di comicitá. Che egli non sia sempre felice nel comico puro è una mia ferma persuasione, che cercherò di dimostrar giusta fra poco, e mi pare anche vero che questo sia uno dei casi che la confermano; ma nondimeno credo che suscitare il riso non fosse qui che uno scopo secondario, il quale era ben difficile a raggiungere, perché ostacolato e intralciato dal vero scopo dell'episodio: rappresentare tipicamente la brutta e bassa volgarità degli abitanti di Malebolge, cioè dare l'ultimo energico e definitivo tocco al quadro di Malebolge (1).

(1) Qualche traccia di umore satirico rimane anche nelle anime del Purgatorio, e, ripeto, è in fondo lo stesso incoercibile umore satirico di Dante. Vedi in seguito.

III.

È opinione comune che Dante abbia ricavato un gran partito, soprattutto nell'*Inferno*, per arricchirlo di elementi comici, dai personaggi: almeno, o in primo luogo, da se stesso. Infatti si suol dire che Dante è il personaggio piú comico della *Divina Commedia*, e che nell'*Inferno* è comicissimo per le sue paure. Eppure, a me sembra evidente che il Poeta non fa di se stesso un personaggio veramente comico, perché non rappresenta la propria paura come un difetto abituale dell'indole, ma come una naturale conseguenza delle circostanze straordinarie in cui un pover uomo è venuto a trovarsi. Infatti, è ben raro il caso che paia comico a Virgilio, il quale per sorridere delle sue paure si trovava, con la propria perfetta sicurezza nell'aiuto divino, in una condizione privilegiata. Sorride talvolta il lettore, che ha una sicurezza anche maggiore di Virgilio; ma, poiché il Poeta tocca e passa, senza di solito indugiarsi a mettere in rilievo la comicitá del momento, è ben difficile che anche nei momenti considerati come piú comici, vada piú in lá del sorriso. Dante non compone la commedia del « pauroso »: egli rappresenta la veritá dei sentimenti che proverebbe un uomo, non privo di coraggio né di coscienza né di risoluzione, ma senza nessuna pretesa a posar da eroe

di poema, quando fosse sbalestrato in un mondo a lui sconosciuto, pieno di minacce e d'insidie, contro le quali non gli è possibile neppur imaginare una difesa, se non fidando nel senno di un privilegiato compagno. Dunque non allegra commedia, ma vita: solo che la vita stessa, guardata dal di fuori, ha sempre un qualche sapore di allegra commedia.

Giudicare il Dante di Dante un vero pauroso, una specie di Don Abbondio che non si guida se non secondo i proprii spaventi, significa non capir nulla. Bel costruttore di caratteri sarebbe Dante, se un se stesso cosí bassamente e indegnamente pauroso lo avesse poi creduto degno di stare a tu per tu con Farinata; di drappeggiarsi magnanimamente e rudemente davanti a Brunetto, in quel suo « impavidum ferient ruinae » :

> pur che mia coscienza non mi garra,
> alla fortuna, come vuol, son presto;

e, infine, di essere scelto per terzo, dopo Enea e San Paolo, a fare da vivo il viaggio del mondo di lá! Dante, come gli eroi omerici, ha il coraggio d'aver paura perché è coraggioso. Egli attraversa un mondo cosí insolito e misterioso per un vivo, che anche il piú ardimentoso dei vivi dovrebbe sentirsi sgomento, e confessarlo, se non vuol passare per uno spaccone. Non è vietato temere nel pericolo: è brutto temere vilmente, e Don Abbondio è Don Abbondio non perchè

tema una schioppettata dai bravi, ma perché la paura della schioppettata diventa l'imperativo categorico di tutte le sue azioni. Chi può credere che sia da riconoscere un fratello maggiore di Don Abbondio in colui che, davanti a una semplice ammonizione di quel suo cardinale Federico che sarebbe Virgilio, frena le sue paure e ridiventa pieno di ardore; o che sente cosí viva le voce della coscienza (« Ma vergogna mi fé le sue minacce, Che innanzi a buon signor fa servo forte »); o che al nome di Beatrice si butta impavidamente in un mare di fiamme?

Certo, Dante, fin dal principio, si mostra piú coraggioso che altri forse non sarebbe stato, continuando a salire per l'erta, nonostante la lonza e perfino il leone. Né che egli poi muti proposito è veramente da uomo pauroso, né sono prive di forza le ragioni di comune buonsenso che ne adduce a Virgilio; e se par che faccia una figura meschina, la colpa non è veramente sua, che non sa ancor nulla dell'antefatto, ma della situazione; e tutti noi ci siamo trovati a parere alquanto ridicoli, in certe situazioni, non per colpa nostra, ma di una naturale e inevitabile ignoranza. Virgilio lo rimprovera assai acerbamente, ma questo pure è un tratto di fine psicologia dantesca: in primo luogo, noi siamo poco propensi a scusare gli altri perché non sappiano quello che noi sappiamo benissimo; e, in secondo, il Maestro ha bisogno di mostrarsi piú

sdegnato che non è, per distruggere d'un solo colpo tutte le esitazioni del discepolo. E che risultato egli abbia saputo ottenere si vede davanti alla porta dell'Inferno: quelle terribili parole « Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate », capaci di sgomentare il cuore piú eroico, anche se fosse quello d'un critico di Dante, a Dante non strappano che un eufemistico e remissivo « Maestro, il senso lor m'è duro »: bellissimo verso, secondo me, e, se si vuole, umoristico, pel contrasto che noi sentiamo fra la tremenda minaccia e la modestia dell'osservazione, ossia per la costrizione che sentiamo aver dovuto esercitare Dante sui proprii sentimenti meno nobili, perché ne apparisse fuori cosí poco al Maestro, della cui ramanzina era fresco.

Senonché la natura vuol pure uno sfogo: la commozione di cosí inaspettato e strano viaggio, le *parole di colore oscuro*, e poi quelle tenebre e quelle urla e quei tormenti, tutto quell'orrore infernale, col demonio dagli occhi di bragia e le anime nude, varcanti di lá dal fiume a sorti senza dubbio anche piú orrende, bastavano da sé a scuotere qualsiasi anima piú salda; e vi si aggiunge il terremoto e il lampo. È troppo, e Dante cade svenuto. A me pare una gran bella cosa questo svenimento del pellegrino in tali circostanze, e un poco dopo il cominciar del suo viaggio; benché il Poeta, colla sua oggettivitá e rapiditá, qualche volta perfino irritante, per proprio

conto non ci dica nulla dei motivi del fatto e lasci che i fatti parlino da sé col loro naturale linguaggio. Ebbene, e che cosa dice, al tornar della mente, quest'uomo che ha subíto cosí rudi scosse? Nulla egli direbbe, se non vedesse impallidito anche Virgilio: chi può stupirsi che a tale vista il suo cuore lasci trapelare la sua segreta e profonda ambascia? Ma pure, quante finezze in questo suo angosciato e combattuto cuore umano! Ora, che egli, a ragione o a torto, crede sgomento anche Virgilio, la sua voce si fa tenera e appassionata, come se i vincoli tra lui ed il Maestro si fossero improvvisamente fatti piú stretti, o come se, mentre chiede conforto per sé medesimo, sentisse il dovere di largirne.

Fin qui non c'è dunque neppur quasi un'ombra di comico, come non ce ne può essere nel secondo svenimento « dinanzi alla pietá de' duo cognati », nel quale, benchè non sia detto, o sia detto soltanto col farlo seguire cosí subito dopo il primo, dovrebbero aver ancora qualche parte quelle medesime cause del primo. Comico può parere Pluto, non Dante, la cui paura sarebbe troppo giusta, ma non è accennata che in modo indiretto; sicché il primo vero sfogo della paura dantesca, che ci chiami il sorriso sulle labbra, è davanti ai diavoli di Dite. E qui abbiamo pure il primo passo, un po' ampio, del Poema, che meriti l'appellativo di comico. Ma nessuno dei tanti eroi omerici, ai quali per paura si sciolgono le

ginocchia, né certo il *pius Aeneas*, quando, sulla soglia dell'Averno, brandí «subita trepidus formidine ferrum», o davanti alla porta del Tartaro «strepitum exterritus hausit», ebbero cosí giusta cagione di sgomento, come Dante a quell'improvviso brulicare di diavoli rabbiosi e a quella loro spaventosa minaccia:

> .....Vien tu solo, e quei sen vada,
> che sí ardito entrò per questo regno.
> Sol si ritorni per la folle strada!
> Provi, se sa! Chè tu qui rimarrai,
> che scorta gli hai sí buia contrada.

Che paurosa e funebre eco doveva avere nel petto del povero pellegrino d'un mondo non suo quest'ultimo verso, al cui ritmo imitativo, lento e spezzato, sembra segnino la battuta i ghigni diabolici!

Eppure chi non guardi grossolanamente le cose, non può affermare neppur qui che Dante passi il segno d'una paura per cosí dire ragionevole. Il suo scongiuro a Virgilio è alquanto comico per il tono implorante come di fanciullo impaurito a un suo maggiore, e lo sgomento, che pulsa con maggior forza quanto piú si procede (come appare anche solo dalle parole-rime, *disfatto, ratto*), nell'ultimo verso prorompe in un guizzo improvviso di impazienza angosciosa: *ritroviam l'orme nostre! insieme! ratto!!* Artisticamente qualchecosa di donabbondiesco ha davvero questo suo *insieme*: la paura gli fa perfino

temere che Virgilio possa fraintenderlo tanto da immaginarsi ch'egli sappia tornarsene indietro anche da solo. Ma per chi ha orecchio cosí fine da discernere tra le minime sfumature di tono, l'accento tenero e fanciullesco di Dante, pur rimanendo un motivo comico, scema anziché accrescere l'effetto di comicitá che farebbe in noi la sua paura: vi si mescola un nonsoché di commozione. Per questo, e pel tono della risposta di Virgilio, la sua paura diventa piú seria. Egli non ci appare come un vile, ma come un uomo ingenuamente impressionabile, che però, subito, è altrettanto ingenuamente pronto a rimettersi e a riprendere il dominio di sé. Appena Virgilio ha parlato, di tanta paura non resta che un sentimento di naturale sospetto: « ed io rimango in forse, Ché *sí* e *no* nel capo mi tenzona ».

Del resto, com'è in certo modo il primo, cosí è l'ultimo assalto che la paura del luogo, ansiosa, opprimente, fa a Dante. Ma siamo soltanto ora pervenuti nel cuore dell'Inferno, tutto munito come un'inviolabile fortezza, e con tali difensori: egli può veramente sospettare *che il passar piú oltre* sia *negato*. Forse nella sua mente risuona il monito della Sibilla ad Enea davanti al Tartaro: « nulli fas casto sceleratum insistere limen ». D'ora innanzi egli avrá ancora delle subitanee paure, ma o se le terrá chiuse dentro di sé, o la loro espressione non avrá nulla di men che dignitoso o di men che ragionevole. Egli sbigot-

tisce montando sulle spalle di Gerione, ma non esita e non accenna al minimo atto di renitenza; s'impaurisce e ben a ragione di dover fare la strada con la fiera compagnia dei dieci diavoli, e cerca di metter sull'avviso Virgilio, ma il suo buon senso, benché graziosamente comico, non è vera paura, è vero buon senso; s'insospettisce del terribile suono di corno, all'uscire di Malebolge, ma, come se i ricordi de' Paladini lo disponessero ad una gara di coraggio, tiene un contegno esemplare; si fa tutto di gelo davanti a Lucifero, quando ascolta le impressionanti parole di Virgilio: « ecco Dite ed ecco il loco Ove convien che di fortezza t'armi », ma non dice una parola, non fa un solo gesto. Anzi, scherza lievemente col lettore sulla propria paura e, d'altra parte, in questo scherzo consiste quasi tutto il poco valore artistico del passo:

> Io non morii e non rimasi vivo:
> pensa oramai per te, se hai fior d'ingegno,
> qual io divenni, d'uno e d'altro privo!

Adunque lo svenimento sull'Acheronte, effetto fisico dello sgomento insieme e dell'orrore; la paura davanti ai diavoli di Dite e il subito irriflessivo consiglio di tornare indietro, ecco i due momenti culminanti dell'effetto che fece sullo spirito del Poeta pellegrino il suo inaudito e incredibile viaggio per un mondo cosí diverso dall'umano e cosí orribilmente inumano. Commedia, se si vuole, ma commedia appena abboz-

zata, di leggere debolezze non tipiche, ma proprie genericamente d'ogni uomo. Noi ne sorridiamo, come si sorride senza volere delle piccole disgrazie che capitano agli altri, da spettatori; ma non saprei dire se nessuna di queste scenette faccia veramente ridere, e al piú ammetterei un'eccezione per quella di Dite e per quella del primo canto dei barattieri: per questa specialmente, perché nell'altra, come ho detto, contrastano insieme comicitá e commozione. Senza dubbio, con le sue scene di paura, che sono il principale e piú ricco motivo comico dell'*Inferno*, Dante non solo volle sostituire la vita alla solennitá epica di scuola, ma volle rallegrare il lettore, come in genere colla rappresentazione del proprio carattere, a volta a volta impressionabile, ardito, ingenuo, curioso: esse, non meno per esempio che nel *Purgatorio* le complicate particolaritá decorative, sono nell'*Inferno* un efficace diversivo contro la monotonia, procurato dall'arte sapiente del Poeta al lettore. Ma questo non deve indurci a figurarcele piú allegre che non sieno. Tutto sommato, la maggiore e piú vera comicitá di tali scenette consiste nel loro ripetersi con qualche insistenza, e solo per questo si può dire che la rappresentazione realistica della vita o del personaggio faccia un piccolo passó verso la commedia scherzosa (1). E bisogna pure tener qualche conto

(1) Non sono sicuro che tali ripetizioni sieno sempre felici, e può essere che talvolta sieno venute fuori un po' meccanica-

del fatto che Dante racconta di sé in prima persona.

IV.

È la prova piú immediata della necessitá che Dante poeta sentiva di una rappresentazione realistica, ch'egli abbia voluto essere ad un tempo il protagonista e il narratore del proprio straordinario viaggio. In questo modo egli accresceva

---

mente: se scopo comico c'è, spesso non c'è l'effetto. Ciò avviene soprattutto nel *Purgatorio*, dove non hanno quasi nessun rilievo artistico. Il passo meno felice è forse il XXIV, 133 sgg., dove non si crederebbe che una voce melodiosa d'angelo (è vero che anche l'angelo ha i suoi torti, esprimendosi poco garbatamente) potesse far sussultare Dante « come fan bestie spaventate e poltre ». Certo, un poco egli pensa al comico, ma pensa anche piú alla verosimiglianza; però la ripetizione lo ha raffreddato ed esaurito. — Ho insistito alquanto su queste paure del nostro Poeta, perché sembra che io abbia contro anche la grande finezza critica e l'incontestabile autoritá del mio carissimo FEDELE ROMANI (quando scrivevo cosí, il mio povero amico era vivo), nella sua recensione (*Bull.* citato, N. S., X, 8 sgg.) allo studio di MANFREDI PORENA, *Delle manifestazioni plastiche del sentimento nei personaggi della D. C.* Egli scrive a p. 18: « In Dante . . . la paura assume quasi sempre, benché in maggiore o minor grado, una cert'aria di comico: e questa le viene da quel fondo umoristico che al di sotto delle tempeste risplende vivo nell'anima del Poeta e ama ogni tanto di rivelarsi. Si può dire che a volte Dante diventi il Don Abbondio del suo poema ». Siamo veramente molto lontani? Don Abbondio qui come nel Sannia; ma nondimeno si sente che il Romani, pur credendo alla comicitá della paura dantesca alquanto piú di me, non ama spingersi troppo oltre e vuol esprimersi con moderazione e cautela.

fino al piú alto grado la possibilitá, sto per dire, anche pratica di corrispondere al bisogno, innato e urgente nell'anima sua, di naturalezza, di semplicitá, di veritá. Basta il fatto medesimo del narrare in prima persona ad imprimere al racconto un particolare carattere di immediatezza e di freschezza; tanto piú che Dante, benché narri in versi, non sente, per la natura del suo ingegno e un poco anche per la beata ingenuitá de' suoi tempi, il desiderio che sentirebbe un autore del secolo ventesimo, di scrivere anzichè di parlare. Egli parla dunque, con le frasi schiette e vive del racconto parlato, con le sue piccole bizzarrie, col suo realismo d'espressione leggermente comico. Il conversare è sempre cosí, con una piú o meno aperta tendenza alla gaiezza, come se fosse una liberazione del nostro spirito; ma il narrare di sé stesso, poi, è una situazione almeno rudimentalmente umoristica, perché nel sentimento del narratore lottano insieme il giudizio ch'egli fa di sé con quello che imagina possano farne gli uditori, e si direbbe ch'egli, sorridendo di sé per il primo, cerchi di prevenire il loro ben piú pericoloso sorriso.

Frequenti sono nell'*Inferno*, e non mancano nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*, le frasi di Dante narratore che hanno un lieve accento di malizia o di scherzo, come quelle che ad ogni momento ci vengono alla bocca parlando; e altre, che giudicherei allo stesso modo, sembreranno anche

molto bizzarre o molto crude. Qualche esempio: « introna L'anime sí ch'esser vorrebber sorde », « Cosí convien che qui la gente riddi », « Ma perch'io mi sarei bruciato e cotto Vinse paura la mia buona voglia », « cappe . . . fatte della taglia Che in Coligní per li monaci fassi » e « gravi tanto Che Federigo le mettea di paglia », « Non era via da vestito di cappa », « Senza sperar pertugio o elitropia », « Rotto dal mento infin dove si trulla », « sí che i suoi conversi (della bolgia) Potean parere alla veduta nostra », « Cosí od'io che soleva la lancia D'Achille e del suo padre esser cagione Prima di trista e poi di buona mancia », « Onde mi vien riprezzo E verrá sempre de' gelati guazzi », « Quanto si convenia a tanto uccello (Lucifero) », ecc.

Forse, riguardate sotto questo aspetto, o alcune delle frasi, che ho citato, dell'*Inferno*, o altre che si potrebbero citare (per es.: « Cosí mi fece sbigottir lo Mastro . . . E cosí tosto al mal giunse lo' mpiastro »), o alcune del *Purgatorio* (« Ben sapev'ei che volea dir lo muto », « Nebbia per la qual vedessi Non altrimenti che per pelle talpe », « messer Marchese ch'ebbe spazio Giá di bere a Forlí con men secchezza », « i due Che fur del mondo sí gran maliscalchi ») perdono, anziché acquistare, di bizzarria, ossia, in fondo, paiono meno aspre o sforzate o volgari o, perfino, meno scherzose. Anche nell'episodio dei golosi del *Purgatorio*, i versi:

Chi nel viso degli uomini legge *omo*
bene avria quivi conosciuto l'*emme*,

non sono uno scherzo, ma una delle tante espressioni efficacemente realistiche, che adopera chi parla, anche se sia commosso.

Questo modo di esprimersi del nostro narratore, naturalmente, pur essendo quello di tutti, è il suo proprio, e, appunto per ciò, pur spiccando di piú quando parla egli stesso, e segnando giá come le prime linee del suo carattere drammatico, si estende piú o meno anche agli altri personaggi. In esso egli appare, da quel « fiorentino spirito bizzarro » che fu, piú bizzarro che leggermente arguto, talvolta piú acuto che fino; e un'ombra di occasione basta a far prevalere nella sua frase un non so che di aspro o di amaro. È il fondo satirico del suo animo che si manifesta nello stile. Di rado però accade che la frase, considerata da sé, per quanto ciò è possibile, abbia quel particolare risalto, quell'individualitá estetica che è necessaria a farne un vero motivo comico, né si può dire che Dante ci pensasse: è semplicemente il suo modo di esprimersi, che risponde bene a tutto l'insieme e contribuisce a dare alla *Commedia* quel suo sapore cosí originale e vivo, anche perché alquanto frizzante e pungente (1).

(1) Altrove, dove l'espressione familiare si estende in frasi piú ampie, possono mescolarsi in modo piú evidente nuovi elementi di comicitá, per esempio se il Poeta vi accenni a qualche

La condizione in cui Dante si trova di narratore autobiografico, non è, si capisce, che lo stesso atteggiamento del suo spirito rispetto al proprio poema; e quando in questo si fosse insinuato un qualsiasi sentimento di contrasto, avrebbero potuto derivarne motivi umoristici, almeno momentanei, e in qualche modo paragonabili con quelli dell'Ariosto. Si potrebbe pensare che egli abbia voluto, almeno qualche volta, prendersi giuoco della propria finzione, della sua situazione di narratore e della sua stessa meticolosa esattezza realistica. Ma non credo che in Dante si sorprenda mai nulla di simile, e nulla o quasi nulla di veramente umoristico, benché i confini tra comico usuale e umorismo sieno talvolta cosí incerti da lasciar libero ognuno di scegliere quel vocabolo che meglio gli piace. La stessa letizia della propria creazione dá spesso al sorriso di un poeta cosí varie iridescenze, che neppure alla piú ostinata pedanteria riuscirebbe di farne l'analisi spettroscopica.

Notevole e notissimo è il passo in principio del c. XXII dell' *Inferno*, dove Dante commenta

---

determinazione di carattere. Cosí, *Inf.* VII, 17 segg., egli, come spesso, si dá l'aria dell'ingenuo, e a questo basta il colorito della frase:

> Maestro, . . . or mi di anche:
> questa fortuna di che tu mi tocche
> che è, che i ben del mondo ha si tra branche?

onsimile, ma non altrettanto arguta, la frase di *Par.* II, 49 sgg.

allegramente la sua trovata della grottesca *cennamella* diabolica: « Io vidi giá cavalier muover campo ecc. ». Ma egli, qui come sempre, ben lontano dal voler mettere pulci nell'orecchio del lettore, intende anzi di accrescere sapore di veracitá storica al suo racconto. Aggiungiamo poi che l'occasione a cui si ispira è tale, che, nonostante i graziosi e simpatici accenni alle epiche gesta della propria giovinezza e quel grido, quasi giovanilmente spensierato e audace, *O Aretini!* non è possibile al Poeta levarsi piú su dell'eroicomico, o, in generale, del burlesco, che ha il suo piú cospicuo esempio appunto in quei canti de' barattieri. E infine, sembrerá ch'io cerchi il pelo nell'uovo, se dirò ancora che la conclusione del passo non è proprio quale si vorrebbe, perché fiacca, e che Dante l'ha piú congegnata che trovata?

Ma il passo potrebbe nondimeno acquistare in altro modo il diritto ad essere chiamato umoristico se fosse vero, come probabilmente è, che Dante, burlandosi dei diavoli e dei barattieri, abbia voluto alludere ironicamente alla propria condanna per baratteria. I diavoli sarebbero i suoi accusatori e persecutori, dei quali egli descrive la perfidia e amaramente li beffa; e, quanto ai barattieri, egli, che secondo la condanna, sarebbe stato un loro confratello, li tratta come meritano, da uomo superiore, senza sfoghi violenti, ma versando su di loro quando lo scherno

e quando un'allegra ironia, e mettendoli a tu per tu coi diavoli, in una gara di tranelli e d'inganni, come per dire: gli uni valgono gli altri, e sono uguali pel mio disprezzo.

Solo è da dolere che di tutto ciò non rimanga nei due canti alcuna traccia evidente; sicché, se non fossimo messi sull'avviso dai commentatori, dal Tommaseo o dal D'Ovidio, noi non ci accorgeremmo che Dante avesse quest'intenzione riposta, e, dopo che la conosciamo, e dopo anche che ce ne siamo, quanto è possibile, persuasi, la nostra cognizione stenta a trovare un punto opportuno donde spiccare il volo e innalzarsi a un vero sentimento estetico. Rimane una semplice riflessione, del genere di quelle che facciamo intorno alle allegorie: elementi artistici esterni, come la cornice d'un quadro. Il realismo di Dante prevale sul suo umorismo, e lo uccide: l'intenzione umoristica e la scena rappresentata non si fondono dentro il suo spirito, anzi non vi rimane che questa: quei barattieri sono veri barattieri, ma senza relazione con lui; quei diavoli sono bellamente diabolici, ma rimangono puri diavoli.

Invece dell'Ariosto, si potrebbe ricordare, a proposito dell'arguzia dantesca, Ovidio, che, pur pretendendola a poeta eroico, è tratto talvolta dalla sua natura, e dalla natura dell'argomento, a mescolarsi indirettamente nel suo racconto con

osservazioni maliziose (1). Certo, le *Metamorfosi* dovettero parere a Dante medesimo tali da giustificare, meglio che non potesse e lá dove non poteva l'*Eneide*, alcune delle sue maggiori novitá: da una parte, la varietá e molteplicitá delle scene, legate fra loro da un'azione soltanto esterna (sotto questo aspetto la *Divina Commedia* è quasi un contemperamento di quei due grandi tipi classici); dall'altra parte, il tono piú familiare e talvolta scherzoso della narrazione.

Ma Ovidio scherza sulla sua materia: Dante, pur avendo senza paragone anche meno solennitá epica di lui, non scherza mai leggermente. Sem-

---

(1) Non però molto spesso, e piú nei primi libri che negli ultimi. Qui non c'importano veramente i casi in cui anch'egli tratteggia con qualche comicitá i suoi personaggi, a cominciare da Giunone, quando teme di esser tradita da Giove, I, 607 sg.: « aut ego fallor, Aut ego laedor » (che ricorda un poco il dantesco « o il tuo parlar m'inganna o e' mi tenta »), o da Giove stesso, che si mette l'anima in pace rispetto a un torto che vuol fare alla consorte, II, 423 sg.: « Hoc certe furtum coniux mea nesciet, inquit, Aut si rescierit, sunt o sunt iurgia tanti ». Ma del suo Giove sorride un poco con lievissimo sorriso lo stesso Poeta, quando, poco innanzi, lo descrive che verifica i guasti fatti al cielo dall'incendio causato da Fetonte, ib., 401 sgg.: « ingentia moenia coeli Circuit, et ne quid labefactum viribus ignis Corruat, explorat etc. ». Cfr. ib., 436 sg., 846 sgg. Questi ultimi rientran nel tipo solito dello scherzo ovidiano, di malizia elegante e birichina, come, nel medesimo secondo libro, 451 sg.: « Et nisi quod virgo est, poterat sentire Diana Mille notis culpam: nymphae sensisse feruntur ». Cfr. III, 333 sg.; IV, 187 sg., e un poco anche X, 156 sg.; XI, 219 sg.

brerebbe un piccolo esempio del contrario, se fosse da intendere come la intendo io, l'allusione all'ovidiana peste di Egina, *Inf.* XXIX, 60 sgg.:

> quando fu l'aer sí pien di malizia
> che gli animali, infino al picciol vermo,
> cascaron tutti, e poi le genti antiche,
> secondo che i poeti hanno per fermo,
> si ristorar di seme di formiche.

A me pare che il poeta si diverta un poco alle spalle dei poeti e che sieno maliziose le frasi: *sí pien di malizia; infino al picciol vermo*; soprattutto poi i due ultimi versi. A dire il vero, il passo parallelo del *Convivio*, IV, 27, è tale da suscitare dei dubbii, e il fatto che i commentatori piglino tutto sul serio, può mostrare che qui pure il sorriso di Dante è rimasto piú intenzionale che espresso; ma sia come si vuole, a noi importa piuttosto di osservare che lo scherzo, posto che sia uno scherzo, riguarda cose estranee alla materia di Dante e che inoltre avrebbe uno scopo serio: burlarsi un poco delle favole dei poeti (1).

---

(1) Si deve intendere come ironica, almeno rispetto a Vanni Fucci, la similitudine della fenice, *Inf.* XXIV, 106 sgg.? Tra la fenice e il ladro la relazione non potrebbe essere che di contrasto satirico. In tal caso i vv. 109-11 sembrerebbero meno inopportuni. — Per l'atteggiamento di Dante rispetto alle finzioni dei poeti classici, vedi il mio articolo: *La critica della poesia classica nel ventesimo canto dell'* *Inferno'*, in *Atene e Roma*, maggio-giugno e luglio-agosto 1908 (nn. 113-14, 115-16):

Dante colla sua materia non si piglia confidenze, né come l'Ariosto, né come Ovidio: il suo sorriso è sempre di tal natura da accrescere in chi legge o ascolta il sentimento della verosimiglianza di ogni particolare. L'atteggiamento del suo spirito non è meno serio verso il *velo,* cioé la finzione poetica, che verso il *vero*, l'allegoria, benché teoricamente egli sappia cosí ben distinguere fra una cosa e l'altra; ma il suo *velo* gli sembra certo piú vero che quello degli antichi poeti e, poi, per la sua stessa natura d'uomo e di poeta, egli vive nella realtá della sua finzione con profonda sinceritá e serenitá, con intera dedizione dell'anima sua.

Per esempio, è uno scherzo assai fine, e, se si vuole, lievemente umoristico nella sua gravitá dottrinale, quello di *Inf.* XXII, 49 sgg.: « Natura certo, quando lasciò l'arte Di siffatti animali, assai fe' bene, ecc. »; eppure la gravitá dottrinale è in Dante sincera e ingenua, non affettata per caricatura, poiché egli pensa realmente quello che dice, e non dubita dei giganti, quali se l'è rifoggiati per conto suo. Se il passo ha sapore di scherzo, è forse specialmente perchè

---

ma qui non bisogna cercare intenzioni troppo profonde: basterebbe anche pensare che Dante volesse ripetere a modo suo l'appello, forse scherzoso, che fa Ovidio, *Metam.* XIII, 733-34, all'autoritá dei poeti, a proposito di Scilla: « Virginis ora gerens, et, *si non omnia vates Ficta reliquerunt*, aliquo quoque tempore virgo » (però cfr. XV, 283 sg.).

ne trapela la soddisfazione del narratore di esser lontano omai da cosí brutti momenti, ma forse vi contribuisce alquanto la sua stessa involontaria ingenuitá.

Necessariamente scherzosi e, ciò nonostante, da narratore coscienzioso, tutto immedesimato nel suo racconto, sono i brevi passi dove Dante, anche con un innocente spergiuro, fa energica attestazione della propria veracitá. Cosí energico non fu mai Ovidio (« quis hoc credat, nisi sit pro teste vetustas ? » ecc.), né alcun poeta romanzesco nell'invocare la testimonianza di Turpino. È naturale, perché egli racconta di sé, non ha che la propria testimonianza e vuol esser creduto. Ma qui pure Dante ama essere sentenzioso, come se dovesse scusarsi ai propri occhi, mescolando col tenue scherzo un insegnamento morale; o come se, piuttosto, lo scherzo (che pur non è tale rispetto alla sua situazione di narratore) non fiorisse nel suo pensiero che sopra una riflessione grave. Egli somiglia un poco ad un buon padre di famiglia che non ride coi suoi figlioli se non perché riflette che in questo modo può somministrar loro piú agevolmente le sue sagge massime.

Certo è facile che la massima resti e paia alquanto gravoccia e il riso si dilegui (1); ma bisogna riconoscere che bello e ben riuscito, sotto

(1) Per es., vedi *Inf.* XXVIII, 113 sgg.

l'aspetto della grazia e dell'effetto scherzoso, è almeno il passo che si riferisce a Gerione, *Inf.* XVI, 124 sgg.:

Sempre a quel ver ch'ha faccia di menzogna
dee l'uom chiuder le labbra fin ch'ei puote,
però che sanza colpa fa vergogna;
ma qui tacer nol posso! e per le note
di questa Commedía, lettor, ti giuro,
s'elle non sien di lunga grazia vòte,
ch'io vidi per quell'aere grosso e scuro
venir notando una figura in suso,
maravigliosa ad ogni cor sicuro.... (1).

Questi versi, coi quali s'inizia una rappresentazione fantastica che sarebbe a suo posto in un poema romanzesco, ci richiamano all'osservazione, che abbiamo accennato, sulla natura del fantastico della *Commedia*. La discesa nel baratro di

(1) Alcuni di questi passi, i piú semplici, non sono che il modo stesso di esprimersi, necessario a chi narra in prima persona, per es.: « onde mi vien riprezzo E verrá sempre de' gelati guazzi », passo che perciò fu giá da me ricordato a p. 183, benché ivi propriamente io considerassi solo la familiaritá delle frase. Scherzo non c'è se non in quanto il Poeta dalla sua e dalla nostra riflessione sia distinto dal narratore; ma egli fa il possibile, di solito, perchè ciò non avvenga e domini l'impressione realistica. Esempi simili: « Vele di mar non vid'io mai cotali », « Vassi in San Leo e discendesi in Noli ecc. », il terribile « se voler fu o destino o fortuna Non so », e altri. Ne viene che talvolta un passo può parere o non parere scherzoso, secondo il momento, ma tutti contribuiscono a rendere fresca e viva la narrazione. Sono sorrisi estetici, per cosí dire, dei quali Dante non s'accorge egli stesso.

Malebolge sulle spalle di Gerione avrebbe potuto risvegliare nel Poeta il sentimento umoristico dell'inverosimile: invece, in essa — come nell'episodio somigliante, e non meno stupendo, della discesa nel pozzo dei giganti dentro la gran mano di Anteo — la visione dell'impossibile è cosí determinata, tranquilla e sicura, e l'impossibile cosí compiutamente pervaso dal verosimile e dal vero, che si trasforma in queste sue antitesi. E vi contribuisce quel tanto di comico che mescola nella rappresentazione la paura di Dante. Questa è cosí naturale e quasi necessaria in tali circostanze, e l'accento del narratore cosí scevro da esagerazioni caricaturistiche, cosí ingenuamente veritiero, che il riso non turba la serietá. Sono i sorrisi serii di chi è uscito da una situazione grave.

E sono i sorrisi del Poeta che contempla. Qui, dove non c'è contrasto, l'anima sua acquista una nuova serenitá, come nella contemplazione della natura vera del dolce mondo. Il lieve lume di sorriso ariostesco che trepida intorno al gruppo dei Centauri, di armoniosa e antica bellezza, è quello stesso che avviva le imagini delle pecorelle che escon dal chiuso, o del cicognin che leva l'ala. Sia che nel memore occhio del Poeta risorga l'una o l'altra di queste scene vedute, sia che per la prima volta vi lampeggino dentro « quelle fiere snelle,... Come solean nel mondo andare a caccia », egli rivolge su questi esseri

naturali, su tutti ugualmente, la sua osservazione oggettiva, precisa, infallibile, la sua calda e avvolgente simpatia; e noi sorridiamo con lui, nella gioia serena della pura contemplazione.

V.

Ma Dante, che ebbe tanto il sentimento e il gusto del fantastico da creare il mondo dell'oltretomba, Dante che creò Ulisse, l'eroe romantico e moderno dell'avventura, intraprendeva il suo fantastico viaggio coll'animo stesso di Ulisse, spinto cioè da un irrefrenabile ardore a « seguir virtute e conoscenza », cogli sguardi sempre intenti ai nuovi veraci aspetti della realtá, nella quale era la sua fede. Il mondo dell'oltretomba è per lui un mondo pieno di realtá non meno che di veritá, senza venature o screpolature umoristiche o di qualsiasi altro genere. È serio, anche quando lo è meno. E, nella ferrea compagine della *Commedia*, il fantastico non acquista quasi mai una vita sua propria, indipendente, come se il Poeta, indulgendo ad esso, volesse concedersi qualche momento di sosta, sulla linea implacabilmente diritta del suo cammino verso la meta. È sempre un fantastico necessario, e quindi nemmeno un vero fantastico, perché forma una condizione essenziale della realtá di quel mondo. Tutto è pregno, e qualche volta fin troppo, di

lontane e profonde intenzioni. Ci siamo appena messi lietamente in via per fare una corserella spensierata coll'imaginazione, che giá il rude freno del Poeta ci arresta e ci richiama alla realtá. A quale realtá? Quella del suo mondo, s'intende, che è poesia, ma è la poesia severa di tutta la vita e la veritá umana.

C'è però un episodio che sembrerebbe allontanarsi alquanto dalle abitudini dell'arte di Dante, e, benché, come tutte le sue imaginazioni, sia saldamente collegato coll'insieme e scaturisca da un gran numero di necessitá intime del Poema, fantastiche, drammatiche, architettoniche e decorative, tradizionali e dottrinali, potrebbe giudicarsi, anche per la sua lunghezza, una concessione al desiderio della fantasia di spaziare alfine in libertá. È l'episodio infernale dei giganti. Senza dubbio il Poeta, contento di essere uscito fuori della volgaritá di Malebolge, e pensoso dell'ultimo terribile passo che lo attende, la tetra e ghiacciata landa di Cocito, si compiace di creare questa grande e serena fantasia dei giganti, piú e meno che uomini, nella quale il suo spirito si riposa dalla lotta giá durata e che ancor deve durare coi suoi pari e fratelli, cogli uomini.

Se non fosse per qualche verso piú serio e grave, tutto il canto potrebbe trasportarsi in un poema cavalleresco. E, infatti, o qui o non mai, Dante, per quel che a me pare, s'è avvicinato alle ispirazioni della fantasia medievale, che egli, poeta

epico nel miglior senso della parola, assorbiva nell'aria del suo tempo, con quante altre mai si librassero in essa, antiche e moderne, e fondeva in un tutto, trasformandole in motivi affatto nuovi ed originali. Tali ispirazioni romanzesche son rimaste visibili anche alla superficie, nel terribile suono del corno, che al Poeta rammenta quello di Orlando, nell'immaginata e immaginaria fortezza (« Maestro, dí, che terra è questa? »), e in parte almeno, mi sembra, nei giganti medesimi.

Nondimeno, anche questo canto ci presenta un singolarissimo aspetto del serio realismo di Dante; e, poiché il poeta e l'uomo non sono in lui due esseri diversi o avversi, vi balena quell'irrefrenabile e insaziabile suo desiderio, che fu in gran parte l'origine giá del *Convivio*, di acquistare e di dar conoscenza. Tra i principali motivi che ispirarono Dante è senza dubbio quello di ridurre le smisurate e smoderate immaginazioni altrui, specialmente dei poeti classici, dentro i confini del verosimile (1), e questo motivo informa di sé tutto il canto. Il Poeta umanizza i giganti. Qui la sua inesauribile vena drammatica mette capo ad una stupenda intuizione; egli fa di loro dei bestioni non meno grossi di mente che grossi di corpo, e caratterizza i tre coi quali s'incontra, Nembrotte, Efialte ed Anteo, in tre diversi tipi

(1) È un altro aspetto della critica che Dante suole esercitare sulla poesia classica. Si confronti il mio articolo cit., dell'*Atene e Roma*.

di stolti: il puro deficiente, come oggi potremmo dire, il pazzo bestiale, lo sciocco megalomane. Ne nasce dunque una situazione assai comica; ma, senza indagare per ora se egli ne tragga tutto il partito che s'aspetterebbe, è notevole che il concetto del Poeta sia serio e tenda piuttosto alla distruzione che allo sfruttamento del fantastico; che, inoltre, quel tanto di comico che aleggia sulla scena, non nasca dal sentimento dell'irrealtá dei giganti o di quel dato tipo di giganti che era rappresentato da altri poeti, ma soltanto dalle nuove condizioni della loro realtá.

Ma il nostro canto ci offre, per gli elementi che contiene di comico sereno e disinteressato, l'occasione di passare finalmente dalle osservazioni generali a un esame piú particolareggiato del carattere e del valore di questo tipo di comicitá dantesca. Lascio da parte alcuni sorrisetti sparsi qua e lá per il canto: la riflessione, di cui abbiamo giá detto, sulla saggezza della natura; la curiositá di Dante, il solito fanciullone alquanto ingenuo, quando domanda di assicurarsi coi propri occhi dell'enormitá di Briareo, ecc. Che, nel principio dell'episodio, la paura di Dante sia comica, è affermazione avventata, che non è necessario discutere.

In questi mezzi sorrisi, che si scorgono appena sul suo viso serio, Dante è non di rado felice; tanto piú felice, si direbbe, quanto meno si propone per scopo diretto l'ilaritá e si contenta

di segnare una linea di carattere, come nella sua domanda circa Briareo o nel rapido acconsentire di Anteo. Ma qui egli forse intendeva di far ridere rumorosamente le brigate almeno in un punto, lá dove Nembrotte mette fuori all'improvviso la voce, con quelle incomprensibili e stravaganti parole: *Rafel maí,* ecc. Il Poeta si serve qui d'un mezzo che aveva giá una volta adoperato, con Pluto: anche il *Papè Satan* del « père aux escutz », come lo chiama Rabelais, ha certo uno scopo comico. Comicitá un po' grossa, ma di tutti i tempi, e da non disprezzare; ed io imagino volentieri che i contemporanei di Dante, all'inaspettato prorompere della voce chioccia di Pluto nel primo verso del canto, col rapido ed efficace commento e rincalzo del verso che segue, scoppiassero in una risata, tanto piú che è anche la prima uscita, veramente burlesca, del Poema. E probabilmente avranno riso anche alla ripresa del medesimo motivo comico, nelle parole di Nembrotte che, con quel *Rafel* in cima, simulante un nome proprio, hanno l'aria di una consimile rabbiosa o paurosa invocazione, in un linguaggio bambinescamente storpiato e smozzicato, e, con quegli *i* di *maí* e di *zabí*, rendono un bizzarro e comico suono di guaito.

Noi ora sappiamo, specialmente per merito di Domenico Guerri, che Dante in questo verso, in apparenza capriccioso e insignificante, nascose gravi e astruse meditazioni sull'origine del lin-

guaggio; e ci maravigliamo della straordinaria e strana complessitá della sua mente, che poteva sull'ispirazione poetica innestare tali germogli di riflessioni dottrinali. Non sempre è accaduto senza scapito della poesia; ma il verso di Nembrotte per sé non poteva scapitarci. Forse ci fa ora propendere a trovarlo meno buffo il conoscerne la dotta composizione e le grandi pretese filologiche; ma dobbiamo però considerare che Dante in fondo si comportò come quei poeti di commedia che, per ottenere effetti burleschi, mettevano in bocca ai loro personaggi parole storpiate di lingue o dialetti noti. Egli infatti si provò a mettere in bocca al suo Nembrotte parole della lingua che, secondo le dottrine del tempo, poteva congetturare avesse parlato, cioè parole ebraiche piú o meno storpiate: la sua non fu dunque soltanto un'acutezza o un'idea pedantesca. Ad ogni modo, la mossa di Pluto mi par colta con maggior efficacia e rapiditá, e anzi l'ultimo verso della terzina di Nembrotte è, riguardo all'effetto comico, fiacco e sforzato.

Ma forse l'importanza stessa che Dante attribuí a questo secondario motivo comico, lo distolse dallo sviluppare la bella situazione drammatica della sciocchezza di Nembrotte, che aveva preparato e alla quale aveva con molta arte preparato noi, scendendo con fine gradazione dal frastuono quasi epico della prima parte del canto a un'intonazione lievemente burlesca (per mezzo soprattutto del passo giá ricordato sulla sa-

pienza della natura, che è un'opportunissima transizione). Nella prima parte del canto il motivo poetico centrale è il suono del corno, dal quale Dante trae uno stupendo partito: che peccato che in seguito il corno passi affatto in seconda linea! Era una trovata genialissima. Senza dubbio è il corno di Nembrot cacciatore, ma piú ancora è il corno di Nembrot deficiente e rimbambito! Il quale, come i poveri scemi sogliono, si balocca con quell'oggetto materiale, e quasi si immedesima in esso, attingendone, piú che non gliene conferisca, carattere e volontá. Ma noi apprendiamo tutto ciò indirettamente, dalla sfuriata di Virgilio, che sarebbe felice soltanto se non andasse piú in lá della prima terzina, e se la seconda, ch'è impacciata anche nell'espressione, fosse invece stata usufruita dal Poeta per una rappresentazione diretta.

Questa seconda terzina potrebbe unirsi con qualche altro esempio dantesco, di un rapido effetto comico che si illanguidisce protraendosi, come se dopo il primo lampo di riso la giocondità dell'ispirazione del Poeta si offuscasse o facilmente traviasse in ricercate acutezze. Abbiamo accennato al verso « (la fiera bocca) Cui non si convenian piú dolci salmi », e, piú sopra, alla chiusa del passo *Io vidi giá cavalier muover campo*; ma, negli stessi canti dei barattieri, anche il bellissimo motto del *diavol nero* contro Lucca: « Ogn'uom v'è barattier fuor che Bonturo », perde,

anziché crescere di forza, per l'aggiunta del verso che segue: « Del no per li danar vi si fa ita ». L'ironia qui si toglie la maschera, ma solo per metá: è un che di mezzo tra il serio e l'ironico, tra il comico e l'acuto, che non ottiene il suo effetto.

Ritorniamo ai giganti. Molto ammirato è il discorsetto canzonatorio di Virgilio ad Anteo — e il Sannia lo analizza con finezza —; ma siamo sempre lí: le analisi artistiche valgono, non tanto per ciò che rivelano delle intenzioni di un poeta, quanto per ciò che fermano dei risultati da lui veramente ottenuti. Di buone intenzioni è lastricata anche la via dell'inferno, che nel nostro caso (oh certo, senza allusioni a Dante !) sarebbe quella della poesia mal riuscita. D'altra parte, oggi i critici sogliono spesso confondere insieme l'attitudine, che uno scrittore dimostra, all'analisi psicologica con la capacitá di dar la vita a un carattere, e attribuiscono il nome di grandi romanzieri a dei puri psicologi: possono quindi facilmente scambiare anche in Dante un' analisi felice con una felice creazione drammatica. Secondo me, egli, ch'è un cosí grande creatore d'anime, qui, dove intendeva tratteggiare dei tipi prettamente comici, ne ha raccolto gli elementi, ma non ne ha fatto la sintesi. È un caso che gli succede di rado, senza dubbio, ma non è del tutto un caso se gli succede con tipi comici.

In questa scenetta con Anteo, il poeta è stato

piú ricco d'acume che d'imaginazione. Ha benissimo analizzato per conto proprio l'anima o animuccia di Anteo, ed ha costruito con grande abilitá la parlatina di Virgilio; si è anche assai avvicinato al suo scopo nei primi versi, fino a quello ch'è forse il piú felice: « Non ci far ire a Tizio né a Tifo »; e nondimeno non ha trovato la frase tipica, la frase rivelatrice. Caso mai, la vera trovata è il silenzio di Anteo e la sua furia di acconsentire: « in fretta La man distese ». Se il Tommaseo ha errato, giudicando alquanto retorica l'allocuzione di Virgilio, perché la prese come detta seriamente e in buona fede, la colpa è in parte di Dante, che non ha saputo rendere evidente la sua intenzione di ridere e di far ridere il lettore.

Il riso comico è istantaneo; sprizza da una parola come una scintilla elettrica; non ammette riflessioni, oscuritá, esitazioni. Ora, Dante è spesso troppo rapido e condensato, anche nello stile; dall'altra parte, è spesso troppo grave di nascoste intenzioni perché noi possiamo cogliere a volo un suo cenno di sorriso. Lo intravediamo, ma bisogna pensarci su, scoprire relazioni lontane, indovinare; e il riso, che è la piú tenue e impalpabile cosa del mondo, svanisce. Chi avrebbe mai pensato che l'incomprensibile balbettio di Nembrot fosse cosí denso di significati? Chi crederebbe, non sapendolo, che Virgilio, nel suo discorso ad Anteo, abbia anche l'intenzione di

emulare, traducendolo e parodiandolo, il suo tardo e infelice emulo, Lucano? Ma queste complicazioni dovevano, anche prima del lettore, raffreddare o distrarre il poeta. Sicché, tutto sommato, se sul nostro canto aleggia una grande serenitá, non si potrebbe dir comico che in un senso molto largo, né alle intenzioni di Dante ha sempre risposto l'esecuzione.

VI.

Ci riduciamo dunque ancora ai canti dei barattieri. Ma qui pure bisognerá fare qualche restrizione. Nel secondo, se si eccettuano il principio e alcune felici trovate di Ciampolo, quell'accanimento dei diavoli contro il malcapitato navarrese, a colpi di zanna o d'uncino, non è un comico di nostro gusto, colla sua grottesca ferocia, non illuminata mai da un lampo d'arguzia geniale, da uno scoppio di risa irresistibile e sincero (1); né del tranello, in cui Ciampolo fa cadere gli avversarii suoi, è abbastanza chiara la preparazione o la possibilitá; né, infine (non c'è dubbio che il De Sanctis abbia ragione), Dante è riuscito felicemente nella sua caricatura dei diavoli, che, volendo giocare di perfidia e d'astuzia, hanno il danno e le beffe. Dante ha

(1) Cfr. O. Gori, in: « *Lectura Dantis* » *genovese: I canti XII-XXII dell' 'Inferno'*: canto XXII, a pp. 420 sgg.

tentato di schizzare anche il carattere diabolico, e ne ha segnato qualche linea sicura; ma l'insieme è rimasto un semplice abbozzo.

Come s'è detto, nei canti dei barattieri il Poeta probabilmente aveva una nascosta intenzione sarcastica, che avrebbe potuto colorirli di un amaro umorismo; ma l'intenzione non è venuta a galla, e l'umorismo non ha lasciato nessuna traccia, se non forse nella vivezza comica che fa del primo di essi un capolavoro. Nemmeno qui Dante ride pel puro gusto di ridere, ma poco importa, se l'intenzione satirica e sarcastica, trasformandosi in ilaritá del suo spirito, ha reso la sua vena comica piú pronta e copiosa. È vero che aspro ed amaro è il motto piú felice del canto, quello del *diavolo nero* contro Bonturo; è vero che il solo abbozzo di carattere, di cui si presentasse a Dante l'occasione, quello del diavolo Malacoda, è di una comicitá contenuta e profonda che, se fa pensare, non fa ridere; ma, ciò nonostante, in questo canto ventunesimo (senza paragone assai piú che nel ventiduesimo) dobbiamo riconoscere un capolavoro di movimento e di vita, un capolavoro, direi, di comico rappresentativo, tanto pel rapido succedersi e incatenarsi delle brevi scenette, quanto pel fresco e rude realismo delle parole e dei gesti. È per buona parte il comico caratteristico dei tempi di Dante, alquanto grosso e forte, proprio di spiriti non guasti dalla soverchia raffinatezza; ma Dante ha saputo innalzarlo

a tipo. Basta per esso un' ilaritá quasi soltanto fisica, che non scaturisca dalle piú intime sorgenti dell'anima; e perciò coglie i movimenti piuttosto che i sentimenti, la superficie piuttosto che la profonditá, o la profonditá di anime che hanno soltanto superficie, come quelle dei diavoli. È, insomma, un comico piú di situazione che di espressione o di carattere, pel quale basta l'attenta osservazione della realtá esterna; e Dante, inventore incomparabile della realtá, anima schietta e forte, e quindi capace anche di ridere fortemente, ma troppo profonda e meditativa, o, almeno, troppo amareggiata dalle sventure perché la corruscazione del riso si estendesse a tutto il suo cuore, qui crea veramente alcune situazioni comiche.

Il nostro critico, — che amiamo tratto tratto ricordare, anche perché può fare rispetto a noi l' ufficio di un utile contradittore, — scopre nel canto motivi di riso che altri non saprebbe trovarvi e dei quali non c'è bisogno. In Malacoda, « che si lasciò cascar l'uncino ai piedi », c'è, secondo lui, « qualche cosa che rasenta il grottesco, e fa sospettare un po' di canzonatura »; il tono di Virgilio, che chiama a sé Dante (« o tu che siedi Tra gli scheggion del ponte quatto quatto », ecc.) « è burlesco » (1); e, ancora secondo lui, che Dante

(1) Al piú, vi si può riconoscere una lieve sfumatura canzonatoria, che non proviene tanto dall'intenzione di Virgilio, quanto dal naturale e inconscio atteggiamento comico, che ha preso l'anima del Poeta. Piú chiaramente si vede questo nelle

si sia fissati bene in mente alla prima i nomi e i caratteri dei dieci demonii (come ci dice da sé piú tardi espressamente: « Io sapea già di tutti quanti il nome » ecc.), è un « fine e comicissimo effetto della paura ». Dovrebb'esser vero tutto il contrario! Se Dante poteva far tanta attenzione, la sua paura non doveva essere eccessiva (1). Egli non fa che attestarci qui la sua straordinaria facoltá d'osservatore, e mette inoltre in mostra, forse senza volere, anche un'altra sua facoltá, piú esclusivamente poetica: il suo bisogno di aver sempre dinanzi a sé dei corpi, non dei fantasmi, degli esseri reali e non dei semplici vocaboli. Egli ci avverte che nessuno dei dieci diavoli era rimasto per lui un puro nome; e infatti ad uno ad uno rientreranno in scena tutti, dal primo all'ultimo, nel canto seguente, col loro nome e carattere, per quanto è possibile che abbiano un carattere.

Ma, pur guardandosi dalle esagerazioni, bisogna riconoscere la felicitá comica di terzine, come quella che comincia: « Io m'accostai con tutta la persona Lungo il mio duca », e come le tre, in cui Dante cerca di dissuadere Virgilio dall'accettare la pericolosa scorta diabolica, e

---

prime parole di Virgilio a Malacoda, che son serie ma ci fanno sorridere senza saperne il perché: « Credi tu, Malacoda, qui vedermi . . . . ? ».

(1) La piú bella prova l'abbiamo nei notevolissimi versi del canto seguente: « Pure alla pegola era la mia intesa Per veder della bolgia ogni contegno E della gente ch'entro v'era incesa ».

Virgilio lo rincuora. Qui Dante è la voce del buon senso, e, in fondo, ha ragione lui: ma Sancho Panza non ha da fare con un Don Chisciotte, perché anche Virgilio alla sua volta ha ragione. Egli non ha veramente compreso che Malacoda tende loro un tranello (e chi poteva comprenderlo? contro la pura perfidia non vale accorgimento di prudenza), ma sa però che dei dieci diavoli c'è poco da fidarsi: nondimeno ha troppa fiducia in sé stesso e troppa fede nella volontá divina che lo conduce, perché possa conceder molta attenzione o alla loro mala voglia o alla paurosa perspicacia del discepolo, che gliel'ha segnalata. Gli basta dunque di acquetare alla buona il discepolo con una bugia affettuosamente canzonatoria, come un padre che vedendo il suo figlioletto impaurito perché un cane gli abbaia incontro, gli dice con comica serietá: Non vedi? il cane abbaia contro le mosche.

È però singolare che, se da Malacoda è ingannato Virgilio, non è meno ingannato il lettore, il quale, fino agli ultimi versi del c. XXIII, non sospetta nulla del diabolico tradimento. In parte, cioè per quanto si riferisce al discorso di Malacoda, è soltanto un difetto di composizione, che deriva da una delle maggiori virtú di Dante poeta; ma per un'altra parte, riguardo cioè alle smorfie diaboliche, che al discorso del demonio capo servono quasi di accompagnamento e di illustrazione, è un vero difetto di espressione, una

manchevolezza del Dante caricaturista, simile a quelle che si avvertono nel canto seguente.

Abbiamo giá osservato che Dante coi diavoli non se la prende, e di fronte a loro il suo spirito si conserva tranquillo e obbiettivo, disposto quindi piú che altrove a un lieto sorriso. Quello che hanno per natura di sarcasticamente feroce, appare soltanto quando sono in contatto coi peccatori, e non è, sto per dire, che l'atteggiamento stesso del Poeta verso i peccatori, adattato a questi bestiali ministri della giustizia divina. A Dante ispirano paura, ma una paura semifanciullesca, quasi di bambino che vede una brutta maschera: in veritá, il Poeta come poeta ci si diverte. E cosí, fin dal primo momento che compariscono in scena, sulle soglie della terribile cittá di Dite, egli, da quel divino fanciullo che è quando non è in collera, si mette di buon umore, e, come giá dicemmo, quel pezzo è uno dei piú felicemente lieti dell'*Inferno*. Quei diavoli sono piccoli diavoletti, ma ritratti con ammirabile freschezza.

Qui poi, dove nei Malebranche voleva raffigurare, come io pure propendo a credere, i proprii persecutori, quasi si dimentica del suo proposito. Una rappresentazione, come quella del *diavol nero*, che porta a traverso sopra una spalla un barattiere lucchese, tenendolo pel *nerbo* de' piedi, è altrettanto serena quanto quelle dei Centauri o dei bellissimi angeli del *Purgatorio*, pure con-

templazioni estetiche. Anche con Malacoda Dante rimane interamente obbiettivo, e, se questi fosse un onesto diavolo, intento, come per esempio Chirone, a cercare ai due pellegrini una scorta fedele e sicura, non potrebbe fare di piú. Il discorso del capo dei diavoli è cosí perfettamente e tranquillamente ipocrita, che neppure il piú avveduto dei lettori se ne mette in sospetto; e l'anima del Poeta, che se si trattasse di un uomo come noi, di un papa per esempio, fremerebbe di sdegno assistendo allo svolgersi dell'inganno e tradirebbe nelle parole il suo fremito, qui osserva con assoluto disinteresse. Tanto, che è fin troppo. Come s'egli costruisse una realtá e non un'opera d'arte, Dante rimane cosí estraneo alla propria costruzione, ossia la vive cosí esclusivamente in sé stessa, isolandola dalle circostanti esigenze poetiche, che, come dicemmo, il discorso di Malacoda, nel modo stesso che avverrebbe nella realtá, non lascia trapelar nulla, nemmeno al lettore, della perfidia che tutto lo informa. In questo modo però anche il comico, anche quel tanto di comico che potremmo scoprire nel discorso diabolico, si dilegua; qui pure non potremo avvedercene se non rileggendo, e dopo aver fatto le nostre riflessioni. La logica della realtá, sto per dire, ha vinto sulla logica dell'arte: il realismo di Dante ha avuto la prevalenza sulle necessitá della composizione; ma è però anche vero che s'egli avesse calcato un poco piú sui motivi

comici, per es. sull'aria canzonatoria del diavolo, l'efficacia del discorso non ci avrebbe scapitato e piú netto sarebbe risultato il carattere freddamente perfido di Malacoda (1).

Ciò non impedisce che questa rimanga un'altra gemma del canto, insieme col *diavolo nero*. Malacoda, dopo aver accennato una lieve voglia di canzonatura nelle prime parole: « Piú oltre andar per questo Iscoglio non si può...; E se

---

(1) Il ROMANI, a p. 182 dello scritto giá citato (e altri con lui: vedi per es. il commento del Torraca), interpreta diversamente: secondo lui, « l'orgoglio di Malacoda è giá caduto ed egli ha giá dato l'ordine che nessun oltraggio sia fatto a Dante », ordine veritiero e sincero, dunque; gli altri diavoli minori, poi, « hanno piú l'aria di volersi divertire con la sua paura che di volergli far del male ». Ma con la sua interpretazione, il Romani è costretto a riconoscere che, poi, « quei diavoli allegri e burloni del c. XXI, che si divertono a far paura, diventano a un tratto veramente pericolosi... » ; e che « senza dubbio questo repentino cambiamento non è giustificato ». Osservo che, intendendo cosí, le incertezze o fiacchezze dell'episodio crescono di numero; ma che è giá una di esse questa possibilitá di intendere in piú d'un modo. La mia interpretazione è quella stessa del Sannia; ma tutto sta qui: che cosa ha voluto dire Malacoda con quella malvagia reticenza: « Costor sien salvi... infino all'altro scheggio ecc. » ? Per lo meno, i diavoli, arrivati all'*altro scheggio*, intero o no, dovevano credere di aver carta franca. A me non par dubbio che Dante ha voluto farci pensare ad una minaccia seria; e poi, senza questa, i suoi diavoli sarebbero assai meno caratteristici, a cominciare da Malacoda; sarebbero, se cosí posso dire, troppo poco serii, meno riottosi e pericolosi di quelli di Dite, né capirei come potrebbe correre l'allusione, se allusione c'è, ai persecutori di Dante, che davvero non facevano per burla. Cfr. SANNIA, pp. 223 sgg.; qualche cenno anche in D'OVIDIO, *Studi sulla Divina Commedia*, 145.

l'andare avanti pur vi piace.... », che sembrano pronunciate adagio, strascicandole, con affettata benevolenza, butta lá indifferentemente, con enorme sfacciataggine, la sua bugia: « presso è un altro scoglio, che via face » ; la rincalza, da quel maestro di frode ch'egli è, con un solenne ricordo storico, quello della discesa di Cristo all' inferno, un ricordo che tradisce forse, nella sua ostentata e sarcastica precisione, un oscuro fondo di rabbia, ma è soprattutto una nascosta e sacrilega beffa; e, in questo modo, mentre sembra invocare, a conferma delle sue parole, un fatto indiscutibile, ripete e rinforza la menzogna con quel piccolo *qui*: « qui la via fu rotta ». E che serio e bonario atteggiamento egli assume! Chi non direbbe sincero il rimprovero al riottoso Scarmiglione? E non è che un filo di piú nella trama che sta ordendo. Chi non crederebbe che veramente avesse giá pensato prima a comporre la bella schiera de' suoi sottoposti, e fosse lieto di averla pronta, per offrirla come scorta ai due malcapitati? 'Se volete profittare dell'occasione....' « Gite con lor, ch'e' non saranno rei ». E poi li sceglie accuratamente, come si sceglie una scorta d'onore (1).

(1) La rassegna dei diavoli è un motivo benissimo trovato e, benchè più a suo posto ai tempi di Dante, non si può dire che oggi abbia perduto ogni sapore comico. Ma forse, a far sospettare che Dante, anche quando sembra più respirare l'aria del proprio ambiente, ha qualche aspirazione a rinnovare motivi classici, può servire il ricordare il lungo elenco dei se-

Infine, ecco la stretta finale, l'ultima menzogna, canzonatoria e minacciosa, d'una minaccia (per chi l'avesse intesa) indeterminata ma terribile:

> Costor sien salvi. . . . infino all'altro scheggio,
> che tutto intiero va sopra le tane.

Gli elementi comici del discorso di Malacoda, che ho cercato nella mia analisi di mettere in evidenza, sono toccati da Dante con mano leggerissima, in modo da non potersi scoprire che con un'attenta riflessione, ma pure sono artisticamente reali e bastano a produrre, se non un effetto comico, un effetto di veritá; e, quanto all'ignoranza in cui rimane il lettore circa il tranello, è vero che per colpa di essa si perde molto, e va perduto anche quel sentimento d'ansiosa aspettazione con cui accompagneremmo i due pellegrini nel loro giro per la bolgia verso un pericolo ignoto ed imminente, ma in qualche parte una seconda lettura rimedia al danno. Invece non c'è rimedio possibile per la poca chiarezza dei gesti, coi quali i diavoli accompagnano il discorso del loro capo. Nelle parole di Dante a Virgilio « non vedi tu ch'ei digrignan li denti

---

guaci di Atteone, che sbranano il proprio signore, trasformato in cervo, nelle *Metamorfosi*, III, 206-225: « Dum dubitat, videre canes: primumque Melampus Ichnobatesque sagax latratu signa dedere, Gnosius Ichnobates, spartana gente Melampus. Inde ruunt alii rapida velocius aura, Pamphagus et Dorceus et Oribasus, Arcades omnes, Nebrophonusque valens et trux cum Laelape Theron » ecc. ecc.

E con le ciglia ne minaccian duoli? », noi non vediamo, no, di che genere di smorfie si tratti. È un puro digrignar di denti rabbioso e riottoso, o, come dovrebb'essere piuttosto, una satanica mescolanza di ilaritá feroce e di minacciosa canzonatura? E piú equivoco è forse ancora il gesto beffardo, dei diavoli, mentre attendono il segnale del loro *duca*:

> ma prima avea ciascun la lingua stretta
> co' denti, verso lor duca, per cenno;

tanto è vero che i commentatori non sono d'accordo nell'interpretarlo. Non è veramente oscura la frase: è poco profonda la rappresentazione, sicché ne rimane incerto il significato. L'atteggiamento dei diavoli dovrebbe apparire caratteristico di quell'occasione, in qualche modo tradire, per dir cosí, la gioia del tradimento o almeno della crudele beffa a cui credono d'avviarsi, o almeno, infine, della sfacciata menzogna che hanno ascoltato: dovrebbe, cioè, fornirci anche il mezzo di sospettare alcunché della perfidia di Malacoda. Invece, rimane un atteggiamento generico, che noi possiamo figurarci come il contegno solito e naturale di simile genía (1). Vorrei dire che Dante, qui dov'era necessaria la cari-

(1) Il Sannia stesso giustamente osserva come un piccolo difetto che « del segnale di partenza la narrazione non è attuale ma postuma », *Ma prima avea ciascun . . . Ed egli avea . . .*; e questo vale anche per la smorfia diabolica.

catura, non ha veduto che la nuda e fredda veritá. E, in generale, ha trovato la situazione, ma non l'ha espressa che in parte.

Per conchiudere, questo canto che è un capolavoro di rappresentazione, mostra qualche deficenza proprio lá dove avrebbe potuto essere piú intimamente comico. Dante, secondo quella che potremmo chiamare la nostra formola, è insieme troppo severamente e troppo ingenuamentè realistico perché sia molto propenso ad accentuare o deformare o stilizzare la realtá quel tanto che ci vuole perché apparisca comica. Colla serietá, nel suo realismo si mescola sempre un elemento di calda simpatia (1), che oscilla fra una splendente gioia d'artista e una commossa tenerezza. Forse il riso comico non si concilia bene, perché troppo oggettivo, con questo suo stato d'animo, fondamentalmente appassionato, ne tur-

---

(1) Così anche nel tratteggiare se stesso, non può mai giungere fino a rendersi del tutto comico cioè ridicolo; al piú si fa ingenuo e fanciullesco, perché in questo carattere è piú lui, e vi s'insinua almeno un'ombra di tenerezza. Di qui bei tratti, che potremmo chiamare di umorismo alla Dickens, se di solito l'umorismo non rimanesse implicito piú che espresso, e se per qualche passo valesse la spesa di adoperare un vocabolo che suol indicare una disposizione permanente. (Per i meticolosi riguardi che ebbe verso il personaggio di sé stesso, affinché non scapitasse di dignitá, v. il mio cit. articolo dell' *Atene e Roma*, IV).— Non so trattenermi dal ricordare qui le belle e giustissime parole del BERGSON, *Le rire*: *Essai sur la signification du comique*; 2e édit., Paris, Alcan, 1901, pp. 4 sgg.: « Je voudrais signaler

ba l'equilibrio, e in esso o prevale, indizio di freddezza, il realismo puro, alquanto fotografico (come a Dante accade talvolta anche se rappresenta le proprie paure), o, almeno, l'ispirazione stenta a lampeggiare nella frase necessaria, sintesi e luce dell'intiera situazione. Ma la risata enorme, grossolana insieme e grandiosa, buffonesca ed epica, noi possiamo ben comprendere come possa talvolta scoppiare dal petto di un tale uomo: degnamente con una tale risata si chiude il canto. Sarebbe soltanto una bizzaria dire che in essa s'è concentrato e nascosto tutto il disprezzo del Poeta per i suoi calunniatori, disprezzo cosí gigantesco e schiacciante da diventare buffonescamente allegro?

VII.

Ma qui tocchiamo ai confini tra l'ilaritá pura e il sarcasmo. Se, per quanto si cerchi, nell'*Inferno* e in genere nella *Divina Commedia* non ap-

---

maintenant. . . . l'*insensibilité* qui accompagne d'ordinaire le rire. Il semble que le comique ne puisse produire son ébranlement qu'à la condition de tomber sur une surface d'âme bien calme, bien unie. L' indifférence est son milieu naturel. Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion. . . . Dans une société de pures intelligences on ne pleurerait probablement plus, mais on rirait peut-être encore: tandis que des âmes invariablement sensibles, accordées à l'unisson de la vie, où tout événement se prolongerait en résonance sentimentale, ne connaîtraient ni ne comprendraient le rire. . . .

paiono molto numerosi gli esempi d'ilaritá sincera e felicemente espressa, il sarcasmo, che piú o meno infuria anche nelle altre due cantiche, ha nell'*Inferno* il suo incontestato dominio, sicché di fronte ad esso impallidiscono quei pochi tratti di comicitá spassionata o servono a dargli un piú energico risalto. Dante non è interamente lui se non nel calore della passione, quando gli uomini o le cose vengono in contatto coi suoi profondi sentimenti, risvegliandoli all'amore o allo sdegno. Per lo scherzo leggero forse gli manca di solito l'obbiettivitá necessaria; vi si sente lo sforzo o l'inabilitá quasi pedantesca dell'uomo grave: qualche suo finissimo sorriso, come lá dove s'induce ad entrar nelle fiamme, è il sorriso d'un'anima nella quale il sentimento trabocca. E cosí, nella direzione opposta, quanto piú l'ironia s'avvicina alla mordacitá velenosa o rabbiosa, quanto piú il comico si confonde col tragico, tanto piú Dante si esalta nella sua potenza creatrice.

Nella sua indole non c'è luogo all'indifferenza: i suoi due poli sono o la simpatia o l'avversione, che di solito si manifesta nell'ironia; e, uomo profondamente morale com'è, gli basta il piú leggero contrasto ai suoi sentimenti morali perché in lui la disposizione ironica prevalga. Se agli abitanti di Malebolge e di Cocito, e, anche prima, agli ultimi violenti, gli usurai (a tacere del cerchio degli avari e di quello degli iracondi), ha

dato, come giá dicemmo, per substrato spirituale comune un'anima grossolanamente maligna e mordace, in fondo egli, per giungere a questa concezione drammatica, non aveva che ad esprimere in forma drammatica lo stesso atteggiamento del proprio spirito verso quelle classi di dannati. Quali si mostrano con lui e fra loro i dannati, tale è, o poco ci corre, Dante verso di loro: ironico e plebeo, per non dire del resto. Né molto piú garbato e benigno è Virgilio, le poche volte che parla. Perfino nel Purgatorio, qualche volta il Poeta si sente tentato ad esercitare la sua ironica canzonatura sulle anime; ora, perché gli dispiaccia piú vivamente il peccato, come forse è da dire nel caso dei golosi (alludo soltanto ai vv. 20-24, 28-33, 38-39 del c. XXIV); ora perché ce l'abbia con le persone, come si vede nella rassegna dei principi, fatta da Sordello; ora perché lo urtino il peccato insieme e la qualitá delle persone, come forse accade nei canti degli avari, dove, a non tener conto di altri piccoli spunti ironici, è fieramente sarcastica la pena medesima, e, senza parere, è sarcastico il modo come viene introdotto in scena papa Adriano:

> '. . . Perché volti avete i dossi
> al su, mi di' . . .
> Ed egli a me: 'Perché i nostri diretri
> rivolga il cielo a sé, saprai, ma prima
> *scias quod ego fui successor Petri*'.

Questo latino, dopo quei *dossi*, rinforzati da quei *diretri*, mi fa l'effetto di una solenne canzonatura. Non ne aveva forse l'intenzione papa Adriano, ma per bocca d'Adriano si esprime qui l'animo del Poeta.

In questo e in qualche altro esempio consimile, l'amarezza o la violenza non prevale sulla comicitá: ricordiamo ancora, nel bellissimo e sarcastico canto degli ipocriti, la riuscita caricatura che fanno di sé stessi, senza volere, i due frati Godenti, « tenete i piedi Voi che correte sí per l'aura fosca », e lo spiritoso motto finale; inoltre, dal canto ventinovesimo dell'*Inferno*, che è ironico quasi tutto, il sarcastico e senza dubbio bello e comico scongiuro di Virgilio ad uno degli alchimisti:

se l'unghia ti basti
eternalmente a cotesto lavoro.

Sono piccoli motivi, che possono farci comprendere da quali inclinazioni e forze del carattere e della fantasia di Dante venisse fuori la stupenda macchietta di Belacqua. È un fiore sbocciato dal suo istinto mordacemente ironico, in un istante felice, quando un caro ricordo gli riempiva il cuore d'indulgenza e di tenerezza: una rosa fiorita sulle sue spine. Ma Belacqua, del resto, è anch'egli un canzonatore mordace, benché benevolo, e la fonte del suo sorriso è una stizzosa e accidiosa malinconia.

Ma se, fatte le debite eccezioni, rimane sem-

pre vero che Dante nell'ironia leggera apparisce facilmente piú acuto che spontaneo, piú plebeo che garbato e spiritoso, per contro quanto cresce l'amarezza e tanto si acuisce la sua finezza: Dante amaro è perfino un uomo di spirito. Certo, anche nella conversazione usuale dovevano riuscirgli meglio i colpi di mazza che le punture di spillo. Egli sa quello che fa mettendo volentieri i suoi frizzi nella bocca dei demoni. Nel canto ventunesimo il *diavol nero*, pronunciando, intorno ai Lucchesi, uno dei soliti giudizi danteschi, molto sintetici e poco indulgenti, esce in quel motto che è divenuto proverbiale:

ogn'uom v'è barattier fuor che Bonturo;

e un altro diavolo saetta contro il conte di Montefeltro, ma in veritá contro il papa o i papi simoniaci e sacrileghi, quello che, se non temessi di sciuparlo, chiamerei il piú gran motto di spirito della *Divina Commedia*:

forse
tu non pensavi che io loico fossi!

Comico? tragico? umoristico? E che importa? Certo, San Francesco rabbrividisce, udendo la beffarda risata che si leva dall'Inferno, trasformato cosí inaspettatamente e vittoriosamente in difensore delle veritá piú sacre contro i loro piú autorizzati difensori; ma il motto sgorga da profonditá dell'anima di Dante non bene esplorate da lui medesimo: dietro ad esso sta tutto il suo

sentimento d'uomo laico, che lotta con le forze unite della sua passione e della sua ragione contro le usurpazioni ecclesiastiche. Che formidabile loico, sempre piú audace e spietato, diventerá Satana, di secolo in secolo, contro i terreni incettatori del cielo!

Questo canto del *diavolo loico*, ossia di Bonifazio VIII, è chiamato dal Sannia «scena di commedia vivacissima, forse la piú geniale dell'intero poema»; e non si può dissentire dal suo giudizio, quando si sia convenuto di dare al vocabolo *commedia* un senso cosí largo, che il canto vi possa capire. Poiché in veritá è tragedia: tragedia sarcastica, solcata da lampi di riso minaccioso o beffardo, come avviene in Shakespeare, ma e per la violenza de' sentimenti che vi combattono, e per la profonditá immorale del protagonista, ch'è il papa, e per la tempesta d'ira che soffia dall'anima del Poeta e si propaga fino a Minosse, grandiosa e oscura tragedia.

Insieme col diavolo loico, un capolavoro poetico dei maggiori è in essa il ritratto di papa Bonifazio, la cui figura «balza fuori quasi fra sibili di scherno, in una stupenda fusione di febbrile orgoglio, d'ipocrita e quasi comica gravitá e d'impostura diabolica» (1). Il Sannia esamina con molta finezza l'episodio, anzi è questo uno dei

---

(1) Citato *Bullettino d. Soc. dant. it.*, N. S., VII, 25: cito, mi si permetta, me stesso.

punti dove la lode potrebbe suonare assai viva, se non fosse il solito vezzo di voler forzare la comicitá dantesca. In nessun verso, e nemmeno in quelli che il Sannia ha di mira (« però son due le chiavi Che il mio antecessor non ebbe care »), io saprei riconoscere « tutta la grossolanitá dell'uomo volgarissimo, che prova un senso di sprezzo per quel minchione di Celestino, che s'era lasciata scappare una cosí bella occasione ! ». Bonifazio prova di sicuro un senso di disprezzo per Celestino (d'accordo, del resto, almeno per questa volta, con Dante !), ma da sfrenato ambizioso, il che moralmente sará peggio di uomo grossolano e volgare, ma non è peggio poeticamente. Il Poeta lo abborrisce, lo esecra, lo maledice, ma si guarderebbe bene dall'abbassarlo o renderlo volgare; che, poi, sarebbe maggiore offesa alla veritá dell'aver inventato contro di lui, facendo d'un odio atroce una satanica fantasia, la stupenda scena della falsa assoluzione (1). Un

(1) Come altra volta scrissi nello stesso *Bullettino* (N. S., VII, 26; cfr. XVIII, 265 sgg.), io credo che Dante non abbia potuto né voluto interamente inventare la storia del consiglio frodolento di Guido, cioè penso che di queste brutte relazioni fra il papa e il frate corresse almeno qualche voce e che Dante poté raccoglierla con compiacenza, forse senza troppo curarsi se fosse veritiera o calunniosa. Ma intorno a quell'insignificante e generica e punto poetica notizia di fatto, egli ci lavorò per proprio conto, drammatizzandola con la sua straordinaria e shakespeariana trovata della falsa assoluzione, che basterebbe da sé a mostrare quale portentoso inventore di situazioni egli fosse.

cattivo soggetto e un impostore è, secondo lui, Bonifazio, ma cattivo soggetto e impostore grande.

I versi, in cui si prepara l'entrata in scena di Bonifazio: « Lo principe de' nuovi Farisei Avendo guerra presso Laterano », e « Ma come Costantin chiese Silvestro Dentro Siratti a guarir della lebbre . . . », hanno, con tutto il loro significato di sarcastica invettiva, squilli di tromba epica: grande nel bene o nel male, essi annunciano l'arrivo d'un grande personaggio; e dopo quello strepito d'armi, dopo quella visione imperatoria di Costantino, eccolo quale ci siamo giá preparati a vederlo: arso da una superba febbre di dominio e di vendetta, che, da uomo insofferente d'indugi e avvezzo a veder piegar tutto al proprio volere, domanda a Guido il consiglio che gli è necessario, quasi ordinando, alla svelta, come cosa da nulla, senza dubbiezze, senza tergiversare. Ma tosto s'accorge, all'attonito e sbigottito silenzio dell'umile frate, che nella sua febbrile impazienza s'era troppo affrettato a giudicar gli altri da sé medesimo, e che costui non era l'uomo che s'aspettava: s'aspettava un leone e trovava un timido agnello. Egli si ricompone, sparisce il guerriero che con rude franchezza parlava al guerriero; compare l'ecclesiastico, il papa, che scioglie un caso di coscienza ad un povero frate impacciato. « Tuo cor non sospetti! Finor t'assolvo; e tu . . . ». È una gran degnazione: ' io, papa, ti farò questo insolito e straordinario fa-

vore, e tu... Vorrei vedere che tu, per compenso...'. Ma nell'ultima energica frase, « siccome Penestrino in terra getti », che è la voce d'un furore a cui tarda di stritolare in un sol colpo le resistenze, la *sua superba febbre* arde piú fiera che mai.

E qui si mostra tutto intero il Bonifazio orgoglioso e superbo non meno che scettico e beffardo. Come se quell'opposizione di Guido che gli pare un giuoco il vincere, e la potenza del mezzo da lui trovato per vincerla, gli facessero sentir meglio l'ebbrezza e la singolaritá del proprio sconfinato potere, egli esce in quel verso portentosamente lungo e vasto: « Lo ciel poss'io serrare e disserrare », in cui si vanta — ecco lo scettico beffardo — padrone assoluto del cielo, e si sente in realtá — ecco lo sfrenato superbo — per mezzo del cielo padrone della terra. Con quel breve inciso « come tu sai », che è una sorda minaccia, dell'uomo che non ammette resistenza o dubbii, discende ancora una volta fino al piccolo frate, di cui ha bisogno; ma la scettica e orgogliosa visione della propria onnipotenza lo ha messo di buonumore: quel suo ultimo irrefutabile argomento delle due chiavi del cielo (« gli argomenti gravi »: che diabolico sogghigno di Dante contro una volpe cosí ingenua come Guido!) appare a lui come una grande ma necessaria canzonatura, e sul suo volto si allarga un sorriso di soddisfazione, pensando che

quelle chiavi, dischiuditrici sicure, se non dei tesori del cielo, certo di quelli della terra, egli le brandiva per l'ingenuitá di Celestino, e che al mondo ci vogliono i Celestini e i Guidi perché sopra le loro spalle s'innalzino i Bonifazi.

Dante sapeva misurare i suoi avversarii. Qui egli sente di lottare contro un gigante del male, ma contro un gigante, e, come Giove alla pugna di Flegra, saetta con tutti i suoi fulmini. Egli sovverte per Bonifazio l'ordine delle cose. Un grande travolgimento di concetti morali giá s'annunzia fin dal principio: il papa combatte, contro chi? contro i cristiani; un imperatore, uomo del mondo e ancora pagano, aveva domandato ad un santo la salute del corpo, ch'era diventata salute dell'anima; e il papa domanda ad un uomo ch'è in via di santificarsi, che cosa? la morte dell'anima sua e della propria. Ma poi lo scompiglio e il disordine morale precipitano ad una ridda vertiginosa, in un orribile caos di sacrileghe contradizioni: il papa pronuncia sentenze ereticali, e il diavolo le rimette in regola colla teologia; il Cielo è ingannato dal papa, e tocca al diavolo avvertirlo bellamente del suo errore; le porte del Cielo chiuse e spalancate quelle dell'Inferno, il Cielo schernito e l'Inferno trionfante, ecco infine l'opera del papa.

A questo capolavoro di poesia noi non vogliamo dare nessun nome di genere; ma se ad

una tale fusione di fantastico e di realistico, di furibondo sarcasmo e di amaro umorismo, di comico e di tragico, e ad una tale intensitá e grandiositá di sentimenti e di scopi si voglia dare il nome di commedia, noi saremo contenti di dire che proprio questo è il tipo piú eccelso e perfetto della commedia dantesca.

VIII.

O almeno della commedia infernale. Poiché si potrebbe, come abbiamo giá dato una non usuale estensione a questo vecchio vocabolo di *commedia,* allargarlo anche ad un secondo tipo, senza vero riso anch'esso, e non meno appassionato, e non meno combinato insieme dei due elementi, in apparenza ostili fra loro, idealistica fantasia e quotidiano realismo; ma pure affatto diverso, tutto gentilezza e tenerezza di sentimenti; che Dante, dopo averne accennato alcunché nell'*Inferno*, almeno nel canto di Brunetto, riserbò come cosa sua specialmente al *Purgatorio*. Se vogliamo trovare un antico nome di genere, che in qualche modo gli convenga piú di commedia, dovremmo scegliere *idillio*. La grandezza drammatica di Dante, che si manifesta talvolta anche nella schietta commedia, ma non ha un suo vero appoggio essenziale in essa, è soprattutto qui, fra questi due opposti confini, cosí lontani fra loro, la tragedia sarcastica e l'idillio realistica-

mente ma sentimentalmente familiare e sereno. Di questo, il fiore mattutino fu la *Vita Nuova*; benché in essa il futuro poeta epico prevalga sul futuro poeta drammatico, e l'analisi psicologica vi apparisca piú narrata che rappresentata, e tutta colorita d'un'azzurra e vaporosa tinta mistica, forse piú dei tempi di Dante che dantesca. Ma i fiori del meriggio sono gli episodii di Casèlla, del Giudice Nino, di Stazio, del Paradiso terrestre, di Cacciaguida.

Il vero Dante comico è forse qui, dove non c'è vera comicitá; dove lo sdegno del presente ch'egli vorrebbe mutare o distruggere è sostituito dalla lieve malinconia del passato, ch'egli vorrebbe rivivere; del passato, che nella *Vita Nuova* si era contentato di rivivere narrandolo e colorandolo de' suoi nuovi sentimenti, e che ora invece sa godere piú interamente, facendolo risorgere, quale a lui piace che sia, dalla notte del nulla nella vita del dramma. L'*Inferno* è soprattutto il poema del presente che Dante vede e odia e combatte: satira e tragedia; il *Purgatorio* è soprattutto il poema del passato, che Dante ricorda e ama e ricrea: idillio familiare e mitemente appassionato; al *Paradiso* forse non toccò altra ereditá che di rimpianti, e la lirica, ch'è al fondo tanto della tragedia quanto della commedia idillica di Dante, rimase in esso quasi sola, spoglia di quelle antiche energie drammatiche, benché arricchita di proprii ardori e splen-

dori. Ma se il *Purgatorio*, che pure conserva ancora in tanta sua parte caratteri di passione e di violenza quasi infernali, poté raggiungere un carattere suo proprio di mite e diffusa serenitá, dove la passione non tace ma si nasconde, e se in esso i ricordi hanno bensí la malinconia, ma, di solito, non l'amarezza dei ricordi, si deve forse, non meno che alla diversa materia, al fatto che nella storia dell'anima di Dante esso rappresenta, come il poema del caro passato, cosí anche il poema d'un sospirato avvenire, cioè il momento irrequieto ed ansioso, ma vivo e giocondo delle sue luminose speranze (1).

Coi drammatici idillii del *Purgatorio*, fatti di fantasia che ricorda e ravviva, noi tocchiamo ad una delle piú profonde e copiose sorgenti dell'appassionata ispirazione di Dante. La *Commedia* fu pensata da lui, non solo come un Panteon dove eternare le anime di coloro che aveva amato e di coloro che ammirava, ma come un divino recesso, fuori dal dominio del tempo e dai turbamenti degli uomini, dove raccoglierle tutte, intorno a sé, per fruire con loro di una non passeggera corrispondenza di affetti e comunione di soavi colloqui. E come dai ricordi della sua vita rievocò e pose al sommo il sommo de' suoi amori, Beatrice, cosí dalla misteriosa e veneranda antichitá, verso la quale si protendeva con tutte

(1) *Bullettino* dantesco cit., N. S., XV, 27, 43 ecc.

le forze della sua ardente ammirazione, evocò primo Virgilio, colla trepida gioia e riverenza di chi ritrova il maestro, l'amico perduto. Intorno a Beatrice, la misteriosa Matelda, e poi Piccarda e la Nella, e poi, in quel solo modo che gli era dato, Guido Cavalcanti, e Brunetto, Casella, il Giudice Nino, Forese; intorno a Virgilio, oltre agli *spiriti magni* del Limbo, Stazio, e inoltre Sordello, e, quasi in mezzo ad una corona di poeti volgari, il padre delle nuove rime d'amore, Guido Guinizelli.

Nella memoria di Dante, i due appassionati ed entusiastici amori, per quelli che erano stati la vita del suo cuore e per quelli che erano stati la vita del suo spirito, hanno quasi una medesima importanza e profonditá sentimentale, cosicché ciascuno di essi trova la sua espressione in un episodio centrale e culminante, l'uno nei canti di Stazio, l'altro nella confessione del Paradiso terrestre: e tra quelli e questa è tutto un succedersi di scene che li collegano, simboleggiando l'unitá che essi formano nello spirito del Poeta. I canti di Forese, l'amico della giovinezza, che conobbe Beatrice, di modo che Dante può davanti a lui, davanti a lui solo fra tante anime, pronunciare il caro nome e senza neppur l'aggiunta di un epiteto o di una menoma dichiarazione, come avrebbe fatto negli anni in cui vivevano insieme ed essa era viva; questi canti, dove appariscono la Nella e Piccarda, quasi

a far corteggio alla Beatrice della poesia come avevano fatto corteggio nel mondo alla Beatrice della realtá, e dove si anticipa un primo doloroso saggio della piú dolorosa confessione del Paradiso terrestre, sono pure i canti di Bonaggiunta da Lucca e della rivendicazione dello ' stil nuovo '. E Bonaggiunta ci prepara all'apparizione del primo ispiratore dello ' stil nuovo ', Guido Guinizelli, e di un piú grande maestro della poesia volgare di Dante, il provenzale Arnaldo; come Nella e Piccarda precorrono l'arrivo della divina Matelda, la vera nunzia di Beatrice, che costei chiama, dinanzi a Dante, semplicemente Matelda, come Dante dinanzi a Forese aveva chiamato lei semplicemente Beatrice.

Dante ripercorre a ritroso il cammino percorso e rinnova la Vita nuova. E in questo ringiovanire del suo spirito, in questo puro e luminoso vampeggiare de' suoi primi sentimenti di poeta e d'amante, in questo inusato predominio della lieta e disinteressata poesia, i capolavori che balzano dalla sua mente d'artista sono dapprima scene drammatiche d'un soave e chiaro realismo familiare, dove nulla c'è di comico ma, senza palesarsi, illumina tutto un sorriso lievemente malinconico e fantasioso di commossa tenerezza; poi, infine, mentre l'ardore e la passione cresce, ma nei fantasiosi ricordi va prevalendo l'austero sentimento della serietá della vita, l'idillio, senza perdere i suoi caratteri, si innalza a dramma, il

dramma della coscienza di Dante, nella scena dei rimproveri di Beatrice e della confessione. Qui non si può dir meglio del De Sanctis: l'antica e teologica idea della lotta fra il senso e la ragione, lotta che ha il suo termine sulla cima del Purgatorio, « è calata nella realtá della vita e produce una vera scena drammatica con tale fusione di terreno e di celestiale, di passione e di ragione, di concreto e di astratto, che vi trovi la stoffa da cui doveva sorgere piú tardi il dramma spagnuolo » (1).

Ma se l'amore per Beatrice raggiunge la sua piú alta espressione drammatica in questo episodio, dove il simboleggiato avvento della vera vita nuova di Dante ha luogo tra i lieti e poetici simboli della sua prima giovenile vita nuova, e se l'oscillazione dell'anima di Dante tra la gioconda freschezza dei ricordi e la serietá del momento produce un originale capolavoro di dramma tragico-comico, fra baleni di riso, nei quali trema una tenera e austera lacrima, l'incoercibile sua aspirazione alla poesia ed alla gloria antica, rapppresentate massimamente da Virgilio, si manifesta intera nei canti di Stazio. Ivi il sentimento di Dante è confessato ed espresso con stupenda efficacia in quelle stupendamente eterodosse parole di Stazio:

---

(1) *Storia d. Letteratura ital.*, I, 236.

per esser vivuto di lá quando
visse Virgilio, assentirei un sole
più che non deggio al mio uscir di bando.

Per esser vissuto nel mondo quando visse Virgilio e quando vissero tutti quegli altri eroi della poesia, de' quali Stazio domanda e che Virgilio indica come suoi compagni nel melanconico onore del *nobile castello*:

' Dimmi dov'è Terenzio nostro antico,
Cecilio, Plauto e Varo, se lo sai . . . '
' Costoro e Persio ed io ed altri assai,
— rispuose il Duca mio — siam con quel Greco,
che le Muse lattar piú c'altro mai,
nel primo cinghio del carcere cieco :
spesse fiate ragioniam del monte
che sempre ha le nutrici nostre seco '.

Con questa familiare enumerazione de' suoi compagni del Limbo, Virgilio infonde anche in loro un palpito di vita, ed essi sorgono innanzi a Dante, in una quieta e mite luce crepuscolare, quali Dante li avrebbe amati, uomini veri come lui, nella semplicitá della loro vita, nella familiaritá dei loro quotidiani colloqui. L'illusione è ancora piú intensa, là dove Virgilio rammenta a Stazio Giovenale :

dall'ora che tra noi discese
nel Limbo dello Inferno Giovenale,
che la tua affezion mi fe' palese,
mia benvoglienza inverso te fu quale
piú strinse mai di non vista persona . . .

Dante, non pago di stare allato a Virgilio, in cosí familiare e tenera unione, per tanta parte del suo fatale viaggio, né di aver giá veduto con lui, sulla soglia del *nobile castello* e dentro le settemplici mura, i signori dell'altissimo canto e gli spiriti magni, anelava ad una piú compiuta illusione di rivivere un'ora di quel mondo maraviglioso e scomparso dei classici. Egli volle assistere al colloquio di Virgilio con un'anima colla quale potesse alfine liberamente espandersi, perché piú vicina alla sua; volle veder sorgere intorno a loro, quasi corteggio adunato intorno ai due poeti maggiori, le ombre minori di Giovenale, di Terenzio antico e degli altri; volle, infine, rinnovare e compiere la giá lontana e, nell'insieme, un po' fredda rappresentazione del *nobile castello* in una semplice e fresca intimitá di vita familiare e presente, della quale fosse partecipe. È il piú singolare e nuovo aspetto dell''umanesimo' dantesco questa sua trasformazione sentimentale, per la quale l'ammirazione si fa desiderio ed amore, e dileguano i confini tra il presente e il passato, tra l'immaginazione e il ricordo, tra il vero ed il sogno.

Certo, a Dante, come ai suoi contemporanei, la remota antichitá traluceva attraverso una pallida nebbia medievale, che, sfumando i contorni, non ne lasciava riconoscere le caratteristiche ed essenziali differenze; ma il suo stesso entusiasmo dimostra che quegli uomini a lui parevano d'una

statura superiore alla media comune; e, nondimeno, l'anima sua e il suo genio, ingenuamente assetati di intimitá, di semplice e immediata realtá, volevano conoscerli nel loro disadorno aspetto d'uomini come sono tutti gli uomini. Beatrice, sulla vetta del monte sacro, nella scena della confessione, non lascia trasparire della sua aureola di santa se non appena qualche raggio, e torna ad essere la vera Beatrice d'un tempo: cosí Dante libera gli antichi eroi della poesia dal loro pomposo ammanto, e li avvicina al suo cuore nella quieta e comune veritá della vita di tutti i giorni. Che non esclude, s'intende, nella sua semplicitá di parole e di forme, alti pensieri ed impeti di generoso entusiasmo. Al modo stesso, quel Dante pellegrino che Dante poeta ci rappresenta, si mostra di solito nel suo viaggio pei regni oltremondani nella familiare e usuale mediocritá, che è propria di tutti gli uomini, anche de' piú grandi, lungo il monotono corso della vita giornaliera; benché il fuoco gli covi nell'anima e tratto tratto, all'urto delle circostanze, si ravvivi e mandi faville.

Una delle maggiori novitá sentimentali e poetiche del Petrarca fu, come giá il De Sanctis osservava, nell'aver infuso una seconda vita a Laura morta, immaginandola quale egli l'avrebbe voluta viva e, nell'affettuosa intimitá col fantasma di lei, temperando il suo dolore e i rimpianti. Ma la novitá petrarchesca aveva le sue prime ori-

gini nel sentimento di Dante, del quale anzi era stata una parte essenziale. Dante primo aveva vinto la morte, suscitando le vittime di lei dalla tomba in uno splendore di glorificazione e, quel che piú conta, in un nuovo fervore di vita, non dissimile dall'antica vita; e l'impulso che lo aveva mosso era quel medesimo impulso sentimentale che impennò l'ali piú tardi alla fantasia mollemente sognatrice del Petrarca, il desiderio di continuare a vivere con coloro che continuavano ad albergare nel suo cuore. In questo senso la *Commedia* è visione come i sogni del Petrarca(1).

Ma subito si avverte la differenza tra i due grandi poeti. Il fondamento sentimentale è iden-

---

(1) Non abbiamo quasi le prove materiali di siffatta relazione del Petrarca con Dante? Se nella canz. *Quando il soave mio dolce conforto* (che, pure, deve aver tratto piú di un' ispirazione dalla scena dei rimproveri di Beatrice) si voglia attribuire un'importanza cosí grande al fatto del sogno da considerarlo come l'essenza dell'organismo poetico, invece, nel famoso passo del *Trionfo della Morte* (dove la medesima ispirazione è cosí evidente e continua), il sogno non è quasi piú che un semplice mezzo esterno, e il Poeta avrebbe potuto tenere quegli stessi discorsi con Laura nell' imaginaria scena del suo poemetto. Forse però, è vero, non proprio tutti. Poiché, se egli volle diversamente, in parte sará stato per tenersi vicino al *Somnium Scipionis*, ma piú per aver maggiore agio di attribuire a Laura i sentimenti che a lui piacevano. Poiché Laura morta non è per il Petrarca proprio la medesima persona che Laura viva, come furono per Dante la Beatrice morta e la viva : da questa discordanza comincia la differenza, a cui accenno subito dopo nel testo, fra i due poeti.

tico in loro, in quanto entrambi, con ansia affatto ignota agli antichi, anelano a ricrearsi colla fantasia un mondo scomparso, che non è quello dell'immaginazione, ma quello della loro passione; senonché, mentre al Petrarca il suo sogno piace perché è sogno, a Dante non piace se non perché tutto materiato di realtá, necessario sviluppo di quella che fu la realtá. Solo intendendo cosí, possiamo dire che il Petrarca sogni e non Dante. Si rinnova in lui il medesimo stupendo fenomeno poetico della rappresentazione del fantastico, dove anche l'inverosimile diventa vero: il suo sogno ha cosí determinati, cosí netti contorni che non si distingue dal vero. Pur essendo un prodotto profondamente soggettivo del suo spirito, è da lui contemplato in una serena oggettivitá, senza vaporosi aloni sentimentali, come se fosse interamente adeguato ai suoi desiderii; e cosí, mentre nel Petrarca giunge alla sua piú compiuta espressione l'elemento lirico soggettivo, soave e lamentevole vena di sentimento non pago in sé stesso, che diventerá il fiume del sentimentalismo moderno, in Dante l'elegia, che pur trema e palpita nel fondo, si oggettiva, s'incarna in esseri viventi, e si riposa serena nella conquistata realtá.

Ma tutto ciò è sentimento, raccolto fervore, pensosa serietá, virile malinconia, non è giá lieta commedia, né umorismo (1), benché naturalmente

(1) Ricordo le parole del Sannia, 645: nel *Purgatorio*.

non si debbano negare al *Purgatorio*, come non li abbiamo negati all'*Inferno*, guizzi di sorriso ilare e disinteressato, vivaci e graziosi seppur momentanei e appena accennati atteggiamenti comici, o fors'anche umoristici, quando proprio sia lecito usare cosí discussa e permalosa parola(1). In fine, sotto il rispetto delle sue prime

---

« abbiamo . . . mancanza d'intento morale, serenitá, ilare gaiezza. Il Purgatorio è il vero regno della comicitá pura . . . Certo che il riflesso della disposizione d'animo del P. durante l'ascesa del sacro monte è il sorriso, e la seconda cantica infatti è piena di sorrisi: arguti, lieti, maliziosi senza malignitá. Siamo nella vera regione dell'umorismo » ecc.

(1) Sulla natura e il valore dell'umorismo, si veda come vanno poco d'accordo due dei più recenti che ne abbiano scritto in Italia, cioè LUIGI PIRANDELLO (*L'Umorismo: Saggio*; Lanciano, R. Carabba, 1908), e ATTILIO MOMIGLIANO (*L'origine del Comico*: in *La Cultura filosofica, diretta da F. De Sarlo*, a III, nn. 4 e 5, luglio-agosto e settembre-ottobre, 1910). Sono due studii assai interessanti, benché in modo diverso, e suggestivi; ma il Momigliano si trattiene perfino dal dare una definizione dell'umorismo e ne fa invece una descrizione, (n. 5, p. 426), che senza dubbio è alquanto indeterminata; il Pirandello vuole che consista nel sentimento del contrario. Per venire a qualche cosa che ci riguarda piú direttamente, ricorderemo che questi, p. 15, nega che in qualsiasi punto della *Commedia* sia traccia di umorismo; anche il motto « forse Tu non pensavi che io loico fossi » è soltanto ironico. In tesi generale sono d'accordo, ma mi guarderei bene dal fare un'affermazione cosí energica e assoluta e dal considerare cosí superficialmente quel particolare motto dantesco. Benché per me, in fin de' conti, la questione ha meno importanza che per il Pirandello; sia perché son da molto tempo persuaso che la disposizione umoristica, non meno che il famoso sentimento della natura,

origini fantastiche, tutto questo è, piú assai che nell'*Inferno*, ispirazione lirica, benché tenda ancora a concentrarsi in dramma.

Dante poeta, che dalla lirica dello *stil nuovo* si era innalzato, nella sua poderosa virilitá, con cosí inaspettata e quasi incomprensibile trasfigurazione, fino al realismo drammatico dell'*Inferno* (1), nel procedere del Poema, mentre volge dalla

---

è anzitutto da studiare come fatto psicologico e che, quando assume carattere d'arte, importa valutare l'umorismo dell'uno o dell'altro scrittore, ma non importa invece al giudizio il determinare che l'uno è un umorista e l'altro no (ponendo, per esempio, lo scrittore comico in un grado piú sotto dell'umoristico o attribuendo uno special grado di nobiltá alle letterature ricche d'umoristi); sia perché, come fatto psicologico, l'umorismo è bensí di tutti i luoghi, ma le circostanze, la cultura, l'educazione, inoltre la moda ne favorirono lo sviluppo soltanto nei tempi moderni e soprattutto nelle nazioni del nord, dalle quali cominciò poi, con speciali caratteri e con coscienza di sé stesso, le sue incursioni al di fuori; sia perché i suoi confini col comico male si possono segnare, tranne che praticamente, e neppur sempre, e non saranno mai proprio quegli stessi per tutti. Per me, dunque, un Dante (o un Cecco Angiolieri) umoristi sono quasi un anacronismo, se il vocabolo 'umorismo' si prenda nel suo senso piú ristretto; ma è ben possibile trovare in loro indizii di una propensione all'umorismo. Senonché, pei motivi che ho qua e lá indicato, Dante non poteva essere veramente un umorista. Ha del bizzarro, e questo sarebbe un buon avviamento, ma, come anche in altri poeti toscani piú tardi, la bizzarria atteggia la frase, non intacca di solito la profonditá dello spirito.

(1) Può giovare rammentarsi del Manzoni, che dalla lirica passa, attraversa alla tragedia, al piano e profondo realismo drammatico dei *Promessi Sposi*.

virilitá verso la vecchiaia, sembra rifare il medesimo cammino a ritroso, e di cantica in cantica tornare dal dramma sempre piú verso la lirica. La piú lirica delle sue figure drammatiche, Francesca, sta sulla soglia dell'Inferno, quasi ad indicare una via di transizione dal vecchio al nuovo periodo poetico di Dante; ma la sua divina Matelda, ch'è soltanto lirica e musica, sta sull'estremo confine del Purgatorio, quasi a preparare la via alle figure del Paradiso, o manifeste soltanto per l'inno e l'invettiva che prorompe dalla loro bocca, come Giustiniano e San Pietro, o soltanto celebrate in un inno di lode, come Francesco e Domenico, o appena intravedute in un atto d'estatico rapimento, come Bernardo.

Del realismo di Dante rimane tutto quanto può rimanere, nell' energia della rappresentazione, nella rapida semplicitá e brusca freschezza della frase; ma perfino le similitudini, che giá nel *Purgatorio* parevano aver acquistato un nuovo carattere piú intimo, come se il Poeta sentisse con crescente commozione l'affinitá della natura, nel *Paradiso* sembrano infocate da un interno ardore. Nel *Purgatorio*, la similitudine delle « pecorelle che escon dal chiuso » è irradiata da un tenero sorriso di compiacimento; nel *Paradiso* quella dell'augello, che, per veder gli aspetti de' suoi dolci nati,

> previene il tempo in su l'aperta frasca
> e con ardente affetto il sole aspetta,
> fiso guardando pur, che l'alba nasca,

ci mostra l'anima del Poeta che s'è fatta una cosa sola con quella della piccola e ardente sua creaturina. L'elemento di simpatia che dicevamo far parte del realismo dantesco, ha acquistato un'insolita forza e pare che aneli a diventare sempre piú l'elemento preponderante. Queste similitudini, che sono talvolta pure vibrazioni di suono e di luce, si direbbero pure vibrazioni dell'anima rapita del Poeta, che si confonda omai con quel sovrumano turbinare di splendori e di musiche.

Certo, senza che nulla si perda di quella sua stupenda oggettivitá plastica, di quella inaudita e incomparabile luciditá e sicurezza del suo sguardo, dinanzi al quale tutto prende forma, l'astratto diventa concreto, l'inconcepibile si concentra e delimita in figura razionalmente fantastica, l'infinito lascia lampeggiare il giro de' suoi misteriosi confini. Ma, come se Dante avvicinandosi al termine della *Commedia*, sentisse con sempre piú infocato ardore l'urgente necessitá di congiungersi con la sua mèta suprema. tutto è investito, animato, travolto da un impeto crescente, anche le stesse disquisizioni teologiche, che partecipano a quello slancio lirico e assumono, tranne forse nei primissimi canti, l'aspetto di elementi necessarii al Poema e alla vita spirituale del suo protagonista. Solo che omai la fantasia di Dante, benché rimanga salda sulla sua cristallina base realistica, non si esercita piú

nel creare un'anima umana. È un vero mutamento delle sue facoltá poetiche? O vogliono cosí le necessitá imprescindibili del contenuto? Forse l'una cosa e l'altra; ma necessitá del contenuto significa soltanto che la prepotente inclinazione lirica del Poeta, trovando le circostanze opportune, gode di espandersi, finché rompe gli argini e dilaga: con tale impeto, a dire il vero, e con cosí rinnovellata e inesauribile possanza, che sembra allargare i consueti confini dell'arte umana, creando un primo e non piú superabile tipo di lirica epica, e moltiplicare le proprie forze, quanto piú procede libera e sola, fino all'esaltazione suprema degli ultimi canti.

Questo indirizzo, che domina nel *Paradiso*, dandogli una cosí speciale impronta, giá nel *Purgatorio* (al quale dobbiamo alfine ritornare per conchiudere) comincia a prevalere in modo che in esso abbondano bensí le belle e vivaci scene drammatiche, ma forse non vi si mostra un solo carattere umano, da paragonarsi con quei giganti della poesia, che sono i personaggi infernali. Perchè? Il De Sanctis riassume sinteticamente il suo giudizio sul *Purgatorio*, osservando che « la realtá corpulenta e tempestosa dell'inferno si va diradando e sottilizzando per trasformarsi nella vera realtá, il paradiso. Questo processo di carne a spirito è il purgatorio, dove la forma diviene pittura, estasi, sogno, simbolo (1) ».

(2) *Storia d. Letterat. ital.*, 222. Si ricordi che per il De

Ma, se non vogliamo prendere troppo alla lettera la frase che il contenuto crea da sé stesso la propria forma, dovremo insistere domandando: e in che cosa consiste, o quale origine psicologica e poetica ebbe in Dante questo processo? Alla quale domanda noi forse potremmo rispondere: è lo stesso suo sentimento che anela ad uscire da quella ' realtá corpulenta e tempestosa ' e, in fin de' conti, odiosa, per espandersi e dominare piú liberamente nel *Purgatorio*; finché nel *Paradiso*, lasciato dietro di sé l'umano e il caduco, si abbandona tutto all'estasi, se non mistica, certo impetuosamente e ardentemente fantastica, di quella ineffabile e assoluta realtá.

È un errore del sentimento di Dante, che lo trascina lá dove la sua enorme potenza poetica avrá minor agio di manifestarsi intera? Forse è cosí, ma si può chiamare appena un errore, o fu naturale e inevitabile errore, se il sentimento di Dante non è in gran parte che la coscienza medesima del proprio temperamento lirico, e se in

---

Sanctis, ivi, 179, l'argomento «non è *tabula rasa*, dove si può scrivere a genio, ma è marmo giá incavato e lineato, che ha in sé il suo concetto e le leggi del suo sviluppo». Il che, se dal punto di vista filosofico è inesatto, dal punto di vista del critico contiene invece una parte di vero; ma il pericolo sta in ciò, che il De Sanctis pare adoperi questo concetto come un criterio obbiettivo del valore delle opere d'arte, e gli dá quindi un valore teorico. Ma il contenuto, quale egli lo studia, in gran parte non è giá che la stessa forma.

lui, anima cosí poderosamente fusa in un sol getto, gli ardori lirici della giovinezza sono come il rivo nascosto che all'improvviso sbuca fuori lontano, tramutato in gran fiume.

Ma sul processo delle sue facoltá poetiche getta luce la storia de' suoi sentimenti. La realtá dell'*Inferno* è, non soltanto poetica, ma storica e presente. Col presente il Poeta è in contatto immediato di freschi ricordi e di freschi dolori, quindi anche di un odio e di un'ira, che non hanno nulla perduto del loro impeto e della loro pugnace fierezza. L'ardore della lotta, nella quale si sente ancor solo, sferza tutte le sue facoltá, e l'essere suo medesimo, come fuso nel proprio incendio, cola dalle sue profonde scaturigini, a modo di lava, in ignei fiotti di poesia. Il suo realismo si trova a poter elaborare, non soltanto una natura piú compiutamente umana, piú varia, piú rappresentabile, quale è quella dell'Inferno, ma un complesso di sentimenti, quelli del Poeta, assai piú vasto e immediato, perché frutto di fresche esperienze, perché di continuo rifornito di veritá presente dall'urto colle cose e coi fatti, dal turbine stesso di emozioni, sorte su recenti ricordi, che a Dante scuote l'anima appena si trova di fronte uno de' suoi giganti del male. Il suo entusiasmo lirico, infine, rivolto all'odio e allo sdegno, collabora colla sua inclinazione al sarcasmo, e questa può svilupparsi intera da una situazione che quasi essa stessa ha creato.

L'inclinazione satirica, che nello spirito di Dante, benché incline all'osservazione ingenua e simpatica del reale e alle accensioni sentimentali, si risveglia però con impeto al menomo contrasto, per l'appassionata impazienza del suo carattere, la sua intolleranza d'ostacoli, la sua severitá morale, la profonditá delle impronte che in sé conserva come del bene del male, qui nell'Inferno, che, per ciò che rappresenta e per ciò che lo ispira, è una continua e violenta contradizione ai suoi sentimenti, diventa quasi di necessitá lo stato d'animo abituale del Poeta, si nutre di sé stessa, si raddensa, si approfondisce, conquista un' indipendenza e una vita drammatica, che forse non possederebbe in uno stato di minore concentrazione. E l'anima del Poeta, da essa frugata in tutti i suoi piú oscuri e strani recessi, rivela talvolta abissi paurosi e veramente degni dell'Inferno, quali forse si spalancano di necessitá in anime tali che attingono le incommensurabili altezze paradisiache. Tace di solito l'invettiva splendida e furibonda: il Poeta sembra riposi in una feroce calma di odio inveterato e implacabile, che si manifesta nei modi d'un freddo e insultante disprezzo, dalla sghignazzante risata del canto dei barattieri all'oltraggio sanguinoso contro Filippo Argenti, alla maligna e atrocemente ingegnosa ironia contro Niccolò III, alla stupenda ma cupa e minacciosa comicitá della scena di Bocca degli Abati.

Tutto ciò nell' Inferno. Invece nel Purgatorio, non soltanto il fatto che molti de' suoi odii abbiano giá avuto uno sfogo adeguato e che il tempo vi stenda sopra un leggero velo d'obblio, ma la speranza stessa, che ora lo invade, di un prossimo trionfo de' suoi piú cari ideali, attutisce in Dante l'ardore pugnace di prima, lo invita a un mite riposo, sovreccita il suo sentimento in ciò che gli è piú profondo e istintivo, anche piú dell'inclinazione sarcastica, la fantasiosa tenerezza. E giunge cosí al Paradiso, quando, ahimé, la speranza è morta, o non ha piú la sua mèta se non nel malinconico lontano avvenire. Qui Dante, che per la forza ineluttabile degli eventi ha dovuto spogliarsi di tanta parte delle sue preoccupazioni terrene, e, con amara rinuncia, mutar l'azione nella contemplazione, si mostra, anche fantasticamente, piú contemplativo che attivo; si distacca dal dolce mondo reale, anche da quello del suo sentimento, e si rifugia sempre piú nel mondo del suo pensiero: si fa puro spirito con esso, pura luce e puro canto, e tutta la poesia tende a risolversi nello slancio dell' inno verso la piú sublime delle idee (1).

---

(1) Vedi le ultime pagine del mio articolo citato, *Bullettino*, dantesco N. S., XV. Non ci vuole che una teoria cosí completamente e irrimediabilmente sbagliata come quella del 1313, per far chiudere gli occhi dei critici alle differenze di ispirazione delle tre cantiche, anche gli occhi — chi lo crederebbe? — dei critici che piú vogliono essere estetici.

Concludiamo dunque davvero. Il Purgatorio appare come il regno del simbolo o del sogno, perché Dante medesimo, la cui anima è dalle circostanze esterne disposta a sentire in un particolar modo le seduzioni del soggetto, ivi si abbandona con gioia ai sogni del suo sentimento. Perciò egli ha lo sguardo fisso nel contorno sentimentale piú che sulle persone medesime, o delle persone cura quel tanto che è in diretta affinitá di ricordi e di affetti con lui, a preferenza di quello che ne forma l'individuale e incomunicabile carattere; perciò erra sulle sue labbra un fantasioso e commosso sorriso. Ma, infine, — e questo dovrebb'essere, qualunque esso sia, il nostro risultato in questo tentativo di fermare alcune particolaritá della poesia drammatica di Dante — egli della commedia ci offre piuttosto ricchi elementi che l'insieme, i particolari piuttosto che il nucleo, gli impeti sentimentali, che la volgono verso il dramma, piuttosto che la sua indifferente e sorridente stilizzazione della realtá. Dante, dove il personaggio è cosí straordinario o cosí diverso da lui, come avviene spesso nell'*Inferno*, da assorbire tutta la sua attenzione, quasi alcunché di nettamente staccato sul fondo della propria anima, si dimentica nel personaggio; ma appena i sentimenti si accordano, e il personaggio nasce dal desiderio di esprimerli, prevale l'anima di Dante. Nell'*Inferno* stesso, il regno delle grandi figure drammatiche, Brunetto, anche per una

certa debolezza dei segni caratteristici, sembra un personaggio del *Purgatorio*; nel *Purgatorio*, il solo vero carattere è forse Dante medesimo, nella scena finale della confessione a Beatrice.

L'anima di Dante aspira sempre piú a dominar sola: fra tutte le sue corde sempre piú domina una corda sola con cosí intense e piene vibrazioni che le altre vi si perdono e quasi sono vinte le forze dell'orecchio umano. È un danno per la poesia, come piú d'uno ha pensato? Chi oserebbe dirlo? Se la varietá forse è minore, le sommitá della lirica del *Paradiso*, non meno che le sommitá della tragedia dell' *Inferno*, si perdono su nelle regioni del fulmine, abitate dalle idee madri, dove appena possono assorgere i comuni uomini, levati in alto da un grande amore. Ma non mai i comuni canneggiatori o agrimensori della poesia.

Pure, chi non direbbe, come in qualche modo dice il De Sanctis, che tutto ciò che Dante ha formato è cosí formato per un'intrinseca fatale necessitá, nella quale insieme col Poeta che dispone e anima la materia, abbia parte la materia che produce da sé necessariamente la propria poesia? Il vero è che in lui sono pari e altrettanto profonde e inesauribili la sensibilitá dell'artista verso il proprio soggetto e l'ardore di convinzione e di fede che trascina l'uomo. Egli è veramente arcigno nell'Inferno come poeta e come uomo; egli si rasserena veramente nel Pur-

gatorio; egli, infine, nel Paradiso tripudia e si esalta nell'estasi delle ineffabili contemplazioni insieme con le anime beate. Ma queste ispirazioni cosí diverse trovano la loro unitá nell'interno impulso, che non si allenta mai fino all'ultimo istante in cui volge il *suo desire e il velle*; nella suprema tensione di tutte le sue forze che lo spinge senza posa dal profondo dell'Inferno verso il piú alto de' Cieli, e che, formando come l'ultima essenza dello spirito di Dante, è pure l'essenza dell'intero Poema. È una volontá dominatrice, urgente e impetuosa, che impronta di sé tutte le cantiche, il *Purgatorio* non meno delle altre. L'anima del Poeta, ch'è 'affannata tanto', sente nel Purgatorio voci soavi che giungono dal passato a lenirne l'ambascia e tende l'orecchio per ascoltare. Ma appena s'indugia, subito suona dentro di lei il severo rimprovero del vecchio Catone o l'amorevole ma grave ammonimento di Virgilio: « Perchè l'animo tuo tanto s'impiglia... Che l'andare allenti? ». E il Poeta riprende l'andare, tutto chiuso nella sua ferrea coscienza di un grande dovere da compiere.

IL "DOLCE STIL NUOVO"

Ora che gli studii di tanti valentuomini hanno sparso luce sufficiente sull'origine e la natura dello 'stil nuovo', e che Vittorio Rossi, in una bella Lettura, ha vagliato e sistemato ciò che contengon di meglio (1), sarà ancora opportuno, prendendo per testo e pretesto questa medesima Lettura, esporre le proprie piccole riflessioni? Ma innanzi tutto sottoscriviamo noi pure al principio semplice e giusto, da cui essa è dominata,

(1) Nel volume di varii autori *Lectura Dantis. Le Opere minori di Dante Alighieri.* Letture fatte nella Sala di Dante in Orsanmichele nel MCMV ecc. (In Firenze, G. C. Sansoni Editore, 1906; pp. 341). Il Rossi dà tutta la necessaria bibliografia, degli studii ora importanti e geniali, ora almeno notevoli, sul *dolce stil nuovo*, che si debbono al Salvadori, al Cesareo, all'Azzolina, al Vossler, al De Lollis, al Savj-Lopez, al Farinelli. Dopo la Lettura del Rossi non si può dire che apparisse sul tormentato problema nulla che meriti d'esser segnalato; ma è da vedere il *Bullettino della Societá dantesca italiana,* vol. XX (1912), a pp. 275 sgg.

che l'essenza dello *stil nuovo* è artistica e non filosofica, che la filosofia ne è l'elemento occasionale, comune e caduco, e soltanto l'arte individuale gli dà il suo carattere nuovo e duraturo. Infatti, si può forse dubitare che, se la fortuna non avesse fatto dono a Bologna e a Firenze di anime poetiche come il Guinizelli, il Cavalcanti e Dante, tutta la filosofia del mondo non avrebbe prodotto lo *stil nuovo*? Al più, noi possiamo rimanere incerti che cosa sia da intendere per ' fortuna ', e pensare o supporre che in Italia i tempi erano favorevoli all'apparizione di anime come quelle, mentre divenivano sempre più avversi in Provenza (1).

---

(1) Il SAVJ-LOPEZ, nell'articolo *Dolce stil nuovo* — che fa parte del volume *Trovatori e Poeti* (Palermo, Sandron, 1912), — a pp. 39 sgg., sembrerebbe escludere affatto anche questo concetto di tempi favorevoli, riducendo tutto alla piú pura contingenza: « il fatto semplice è questo, che somiglia a una massima del signor de la Palisse: non si ebbe più poesia provenzale perchè non s'ebbero piú poeti provenzali ». Sta bene; ma non bisogna abusare del semplicismo lapalissiano. Solo dei veri genii si può dire — e non senza restrizioni — che il loro destino è piú forte dei tempi; ma possono esistere intere letterature senza uomini di genio, e un esempio n'è appunto la letteratura provenzale. Tempi cosí poco favorevoli alla poesia come quelli dell'ultimo periodo provenzale, se non sarebbero probabilmente riusciti a spegnere in germe il genio d'un Dante o d'un Petrarca (benché questi pure abbiano bisogno d'impulsi e d'eccitamenti), erano però sufficienti ad aduggiare con la loro ombra malefica l'ingegno anche d'un Guinizelli, che per giungere fino alla canzone *Al cor gentil* aveva bisogno d'un lungo tirocinio

Iniziatore di un ' nuovo stile ' o di una nuova *manera* nei *plagenti detti de l'Amore* fu il Guinizelli, secondo giá il suo contemporaneo Bonagiunta, il quale lo rimproverò di cadere nell'oscuritá e (suppergiú dev'essere nel suo pensiero la medesima cosa) di voler *trarre canzon, per forza, di scrittura,* cioè di volerne ricavare il contenuto dai libri latini, di scienza, di filosofia. Ma Dante, che nella *Vita Nuova* si riferisce a lui, chiamandolo *il Savio*, e nel canto ventesimosesto del *Purgatorio* lo esalta quanto probabilmente non aveva sognato mai di poter essere esaltato, commovendosi, quando ode lui stesso rivelare il suo nome, come se avesse udito il nome del proprio padre, determina poi il carattere di lui come poeta dal suo stile, dalla ' dolcezza ' del suo stile:

> padre
> mio, e degli altri miei miglior che mai
> rime d'amore usar dolci e leggiadre.

E alla domanda del Guinizelli, della cagione perché tanto dimostrasse di averlo caro, risponde adoperando ancora il medesimo epiteto:

---

anteriore, e di vivaci incoraggiamenti esterni. Si può dire insomma, all' ingrosso, che soltanto le vocazioni più irresistibili e prepotenti posson sperare di ribellarsi alla tirannia delle circostanze o delle condizioni morali e sociali; le altre, per mancanza d'alimento, non giungono al loro pieno sviluppo, o, di solito, si volgono altrove; ed è facile che rimangano ostinati a ripetere gli echi di tempi migliori soltanto coloro che non hanno vocazione di nessun genere.

Li dolci detti vostri,
che quanto durerá l'uso moderno
faranno cari ancora i loro inchiostri.

Sembrerebbe che dunque il Guinizelli non cominciasse, secondo Dante, soltanto un 'nuovo stile', ma proprio il 'dolce stil nuovo'. Da una parte «il Notaio e Guittone» e Bonagiunta; dall'altra chi aveva cantato *Al cor gentil ripara sempre Amore* e quelli che s'erano messi sulle sue orme.

Forse il Rossi, che, d'accordo, si direbbe, con Dante, non ama esagerar troppo l'efficacia della filosofia sul nostro poeta, riconosce però qualche verosimiglianza alla tesi, sostenuta vigorosamente da Cesare De Lollis, che il concetto dottrinale del Guinizelli (non occupiamoci per ora della sua espressione artistica) fosse una derivazione o una evoluzione di teorie giá o implicite o esplicite negli ultimi trovatori, le quali tendevano — come il De Lollis afferma — a sollevar l'amore verso il cielo. Certo, anche giudicando *a priori*, sembrerebbe improbabile che sorgessero all'improvviso insuperabili barriere fra la Provenza e l'Italia, che non aveva quasi ancora letteratura, o che si sapessero fare fra trovatori del bel tempo e trovatori decadenti distinzioni così nette da trascurare affatto questi per quelli.

Eppure, evoluzione o derivazione non sono vocaboli troppo forti? o almeno non sará necessario determinarne chiaramente il valore? Gli ac-

cenni dei Provenzali ad una qualsiasi novitá sono pochi, sparsi ed incoerenti; e se fanno una discreta figura raccolti insieme, quando poi si legga intiera una delle poesie da cui provengono, si comincia a temere d'essersi lasciati prendere a qualche illusione. Lo stesso Montanhagol dice forse meno di quello che gli hanno voluto far dire. Io credo, un po' diversamente dai miei predecessori, che la canzone del Guinizelli si debba ridurre al concetto 'l'amore non è peccato, perché conduce al bene'; e sulle prime si potrebbe credere che il Montanhagol abbia pensato la medesima cosa prima di lui: « l'amore non è peccato, anzi è virtú, che i malvagi fa buoni e i buoni migliori ». Ma egli conclude col suo solito ritornello: dunque fanno male le donne a non riamare chi le ama. Basta insomma leggere la poesia del Montanhagol per rimanere persuasi che non c'è nulla di serio, di profondamente meditato, di veramente nuovo, e che, anzi, posto che fossero le medesime parole del Guinizelli, non dicono la medesima cosa. Tutt'al piú, potremo dunque parlare d'evoluzione, dai vecchi concetti ai nuovi, nell'interno della poesia provenzale medesima; ma io non credo illusoria o fallace la mia impressione, che si abbia nel Montanhagol, con pochissimi mutamenti, proprio il vecchio concetto trovadorico, adattato alla buona, con certa ipocrisia di frasario, al nuovo rigorismo, ispirato, piú che imposto, dall'inquisizione.

Ad ogni modo, i concetti: 'la gentilezza consiste nella virtú', 'amore ha la sua sede in cuor gentile', 'la donna fa nascere l'amore nel cuore dell'uomo', 'amore non è peccato' (a tacere dell'espressione, a cui è impossibile assegnare un padre, perché padri suoi sono tutti gli innamorati, 'la donna amata somiglia ad un angelo' — anche Guittone, son. 49, 'Angel di Deo sembrate in ciascun membro' —), tutti questi concetti sono anteriori al Guinizelli, e nella prima origine loro sono dovuti ai Provenzali (1). Ma restano concetti isolati, superficiali, di valore non ben definito. Che cosa ci voleva perché cessassero d'esser tali? Che un poeta d'alta cultura, abituato a sentirli monotonamente ritornare nelle strofe de' suoi confratelli e ad operare con essi, fosse dotato d'una coscienza seria e profonda,

---

(1) Il Savj-Lopez, che non crede alla derivazione dei nostri dai Provenzali, pur contribuisce ad accrescere la messe di espressioni poetiche, che mostrano almeno una certa affinitá di pensiero fra gli uni e gli altri. Ma egli va ben oltre, quando afferma, vol. cit., p. 26, che la novitá della canz. *Donne che avete* non può consistere « nel concetto della donna angelicata, perché giá la poesia della decadenza provenzale s'era mossa per quel cammino », ecc. In fondo, tutto ciò che si cita in prova di una tale affermazione, non prova nulla. Tanto meno i Pianti in morte di donna! Che poteva fare un poeta d'una donna morta, se non mandarla in paradiso? Bisogna guardarsi dal confondere i madrigali con l'espressione d'un concetto serio e meditato; o i paradisi terrestri, diciamo cosí, di qualche Provenzale, col paradiso celeste di Dante.

cosicché prendesse a poco a poco a meditarli ad uno ad uno, confrontandoli, sia pure, colle teorie filosofiche del suo tempo; che, soprattutto, egli cominciasse a chiedere ripetutamente e affannosamente a sé stesso: ' Ma che cos'è quest'amore che cantiamo? E che diritto abbiamo di cantarlo? Ed è proprio vero che l'amore non sia peccato? E perché? ' E rispondesse, alla fine, con un grido di trionfo, suppergiú in questa maniera: « O mio Dio, in confronto coll'amore per voi e per la Vergine Beata, è vero, quest'amore per una donna terrena è vanitá. Ma la mia coscienza mi afferma con incrollabile sicurezza che l'amore non può esser colpevole, perché conduce al bene! e perché voi stesso, mio Dio, avete voluto che la donna in terra, possedendo una sua benefica attivitá, partecipasse in alcuna parte dell'attiva natura degli angeli, i quali traggono a compimento il vostro divino pensiero! ». Questa risposta non è altro che la fedele parafrasi in prosa dell'ultima e, in parte, della penultima stanza della canzone *Al cor gentil*. Se il passaggio dai concetti isolati, che enumeravo dianzi, a questo alto e sincero grido d'un'anima possa chiamarsi evoluzione, io non so; ma, caso mai, è l'evoluzione medesima che intercede fra il bruto e l'uomo: gli elementi in questo e in quello sono identici, ma da una parte è oscuritá e dall'altra luce, poiché all'improvviso s'è accesa nell'interno la fiamma misteriosa e inesplicabile della coscienza

Nella canzone del Guinizelli brilla non soltanto la coscienza di lui, ma quella del nuovo popolo italiano (1).

S'intende che noi per ora non parliamo d'arte; e in certo modo neppure di teorie poetiche: s'erano irrigiditi in teorie poetiche quei concetti dei Provenzali; ma nel Guinizelli appaiono cosí trasformate da non riconoscersi piú, poiché si sono organizzate in una profonda persuasione sentimentale, individuale ed umana nel tempo stesso. Si potrebbe asserire che non c'è modo di fare un confronto tra cose tanto diverse. Senonché il Guinizelli stesso si diede qualche pensiero di rendere il confronto possibile, camuffando piú che poté alla scolastica il suo sentimento; e gli studiosi, mettendo accanto schema a schema, possono anche persuadersi che le relazioni sono assai intime. Secondo me, lo schema della canzone *Al cor gentil* sarebbe questo: ' Amore è gentilezza e il cuor gentile è amore in potenza. — La bella donna solleva la potenza all'atto, portando il cuore a quel compimento che Dio vuole. — Dunque non può esser colpa l'amare '. Si potrebbe dire che il Guinizelli non ha fatto che trovare il mezzo termine necessario a collegare gli estremi. Ma che cosa è questo mezzo termine se non tutto il sentimento del Guinizelli, tutto il nuovo idealizzamento della donna e tutta la

(1) Vedi sopra a pp. 46 sgg.

nuova idealitá del popolo italiano? Il qual sentimento, e perché sincero, e perché adatto a risvegliare profondi echi nelle anime dei contemporanei, ebbe la lunga e vasta ripercussione che sappiamo, nell'idealismo amoroso (che, s'intende, ancora non è per sé neppur esso poesia) del Cavalcanti e di Dante. Cosí, la novitá del sentimento giovò allora ad attirar l'attenzione sulla novitá della forma poetica; come, senza dubbio, questa rese possibile che si sentisse quella, in tutta la sua forza e in tutta la sua estensione. E poco importa se anche allora si dette alla novitá della teoria una parte del merito che spetta all'arte. È un'illusione che continuamente rifiorisce nei campi dell'arte questa fiducia nella virtú artistica rinnovatrice delle teorie; ma non è in tutto un'illusione, perché anche solo il proporre una nuova materia giova a spingere gli spiriti fuori dei triti sentieri delle formole convenzionali e a far battere d'un moto alquanto piú rapido anche le ali piú pigre.

Il Rossi pure attenua di molto il significato dell'ultima stanza della canzone *Al cor gentil*: egli non crede che « tenea d'angel sembianza » voglia proprio dire che il Guinizelli intese di fare della sua donna il simbolo d'un angelo. « Per tal guisa — cosí conchiude la sua chiara e nobile esposizione del concetto della bella poesia — la donna senza perdere la sua individualitá spirituale componeva, nel giudizio del poeta, il dissidio, assillo delle coscienze, tra l'umano e il

divino; e l'amor della donna si conciliava coll'amore di Dio, senza che per questo fosse necessario cancellare lei dal novero delle cose amabili per sostituirle una astrazione intellettuale ».

Con le ultime parole il Rossi allude al Vossler, secondo il quale il Guinizelli, e in genere i poeti dello *stil nuovo*, essendosi avveduti che nell'edificio dottrinale della Scolastica non c'era posto per l'amore, ideale quanto si voglia, verso la donna, trasformarono la donna in angelo, vale a dire in un simbolo. Veramente il ' simbolo ' del Vossler non è la medesima cosa che un' ' astrazione intellettuale '; e sará piuttosto da intendere che i poeti dello *stil nuovo* amarono o, meglio, esaltarono ciascuno la propria donna, non per le sue qualitá individuali, ma per la sua qualitá specifica di donna e la virtú misteriosa che irraggia dalla femminilitá. Ma, s'intenda in questo modo o in un altro, se pel Cavalcanti e per Dante non ci può esser dubbio, e la loro donna diventa veramente in loro l'idea o l'idealitá della donna, non possiamo sentirci altrettanto sicuri che tant'oltre com'essi si spingesse giá il Guinizelli, lasciando in un solo balzo cosí vasto spazio fra i Provenzali e sé stesso. Il Guinizelli, come ben osserva il Rossi, non afferma che la sua donna sia un angelo, ma che gli pareva un angelo. Direi anzi che ammetta che l'amore per lei possa chiamarsi un *vano amore*, frase che contrasta stranamente con una qualsiasi concezione simbolica.

Tranneché non si voglia credere che Dio parlando di *vano amore* s'inganni, e che il Guinizelli nella sua risposta si assuma l'incarico di trarlo da un tale errore! Ma no, la risposta del Guinizelli è diversa, come dimostra la parafrasi che ne ho tentato. Essa, secondo me, ripeto, non è che una variante della giá vecchia affermazione che 'l'amore non è peccato'; senonché la pedestre e quasi irriflessiva affermazione, corrispondendo in lui ad un profondo sentimento, s'era ora concretata in un concetto ragionato e organico, che, pur senza tener conto della sua novitá poetica, è la sua novitá dottrinale. Come poteva non accoglierla con gioia il popolo d'Italia, che vi riconosceva espressa in modo compiuto e felice una formola della sua vita nuova? Borghese e pratico, ma non meno giovenilmente lieto che seriamente morale, esso trovava cosí nell'amore una via verso l'uguaglianza nella nobiltá vera, contro le pretese di superioritá aristocratica, tramutava ciò ch'era un gioco di corte in un diritto comune a tendere verso l'alto, e, pur lasciando libero sfogo alla propria esuberanza sentimentale, faceva della donna e del canto di lode per lei un mezzo di perfezionamento morale.

Ma la donna del Guinizelli, che non è un angelo, benché sia degna che gli angeli la chiamino loro sorella, non è neppure un'artificiosa creazione, come la vuole il Vossler, adattata alle esigenze della Scolastica. Giá, io non riesco a

comprendere bene in che cosa codesto adattamento, voluto o inconscio che fosse, avrebbe potuto consistere: forse che la donna, una volta che i poeti le avessero imposto il nome di angelo, cessava d'essere la donna, cioè quell'umile e imperfetta creatura, della quale i teologi pensavano e dicevano male? O se nò, bisogna ricadere nel vero e proprio simbolo: i poeti fingevano di cantare la donna e in veritá cantavano le Intelligenze superne. Ma se questo potrebbe in qualche modo bastare per la poesia, che cosa giovava per la vita pratica e quale giustificazione se ne conseguiva per l'amore reale? Tutte le difficoltá nascono insomma dal voler riconoscere alla scoperta del Guinizelli — chiamiamola pure, col Salvadori, cosí — un carattere intellettuale, mentre è soprattutto sentimentale; dal volerla introdurre nel sistema della Scolastica, mentre, se non è una inconscia ribellione del sentimento contro l'intellettualismo filosofico, è per lo meno una conscia ed energica affermazione dei diritti del sentimento fuori della Scolastica o, tutt'al piú, se si vuole, a fianco di essa e concepita come un suo necessario e legittimo complemento. Necessario, perché l'amore per la donna era un fatto innegabile; legittimo, perché il presupposto scolastico della bontá dell'amore era una base sufficiente ad innalzarvi su il nuovo edifizio. Segno del nuovo indirizzo dei tempi e attestazione del progresso compiuto, anche per

merito della filosofia, era che si sentisse codesto bisogno di giustificare l'amore; ma il sentimento non poteva rinnegare sé stesso, e la poesia, sgorgando dalle sue intime sorgenti, regolava per conto suo, ma non senza intenzione di aver efficacia sulla vita reale, una serie d'azioni, che sfuggivano allo sguardo di coloro che speculavano freddamente dall'alta rocca dell'intelletto. Forse alcuno dirá che in questo modo la canzone del Guinizelli perde di efficacia sillogistica. Ma se pur fosse, sarebbe per sua e per nostra fortuna; poiché non è vera poesia fino a tanto che ragiona e dimostra, e si solleva invece all'altezza della grande lirica, appena l'affermazione sentimentale prorompe libera, nella sua lieta e baldanzosa sicurezza (1).

Il 'simbolismo' del Guinizelli adunque non esiste o si riduce a ben poco; ed è vero soltanto che anch'egli, considerando l'azione benefica che ha l'amore della donna sul cuore dell'uomo, di necessitá tende a contemplare nella sua donna individuale la specie, ossia l'idealitá della donna. Non è questo però l'effetto naturale d'un grande amore, nei poeti

(1) Mi pare che solo di 'sentimento' parli anche il SALVADORI, *Guido Guinizelli*, nella *Rassegna Nazionale*, vol. LXVI (1892); vedi specialmente a p. 225. E cosí nel bell'articolo *Guido Guinizelli e le Origini del 'Dolce stil nuovo'*, nel *Fanfulla della Domenica* del 10 luglio 1904 (a. XXVI, n. 28). Ma perché insistere che l'amore ideale del Guinizelli fu per *Lucia*, la Lucia del sonetto XXII, tutt'altro che idealistico?

e nei non poeti? Ma nel Guinizelli la contemplazione estatica, se cosí posso dire, o la visione ideale è parte della sua natura sentimentale e poetica, e non ha nulla che fare col simbolismo, se non in quanto simbolismo e poesia sieno la medesima cosa. Disse il Salvadori prima e consentí poi il Rossi, che il Guinizelli è il poeta dei fenomeni fisici, soprattutto della luce e dei colori; ed è vero ch'egli ama la luce e i colori, ma le loro imagini arrivano a lui per riflesso, dai sentimenti che lo commovono. Piú che vedere, il Guinizelli sente la presenza della sua donna; ed egli la descrive dagli effetti che sente, effetti quasi fisici d'una gran luce, effetti morali d'una grande dolcezza nel cuore, quasi alla maniera della poesia popolare. E che questi caratteri della sua poesia, come possiamo riconoscerli in un paio di sonetti della seconda maniera (*Voglio del ver la mia donna laudare,* e, credo, *Gentil donzella di pregio nomata*), non sieno in alcun modo dipendenti dalla nuova teoria amorosa della canzone *Al cor gentil,* basterebbe a provarlo anche il dato di fatto che se ne trovano traccie sicure in qualche poesia della prima maniera: nella canzone *Tegnol di folle impresa,* dove splendono a un tratto i bellissimi versi:

> Ben è eletta gioia da vedere
> quand'appare 'nfra le altre piú adorna,
> che tutta la riviera fa lucere
> e ciò che l'è d'in cerchio allegro torna:

la notte, s'apparisce,
com' il sole di giorno dá splendore;

e nei primi versi d'un sonetto assai noto:

Vedut'ho la lucente stella diana
ch'appare anzi che 'l giorno rend'albore,
ch'ha preso forma di figura umana.

Nemmeno questo dunque è simbolismo. Ma ce ne vollero veder tanto, perché imaginarono di dover trovare nel Guinizelli i caratteri de' suoi continuatori, il Cavalcanti e Dante. Bisogna perciò dire molto nettamente ch'egli è ben lontano da loro; e ch'essi, anche piú e meglio che suoi continuatori, furono i suoi interpreti, e l'interpretarono ciascuno a modo suo, da veri poeti come erano. Aggiungiamo ancora che il Guinizelli fu interpretato da Dante bensí a modo suo, ma prendendo le mosse dalle chiose, considerate come autentiche, dell'amico, che giá aveva tolto al primo Guido la gloria della lingua. Io non intendo che accennare, almeno per ora, in maniera sommaria; ma si può asserire che, se il Guinizelli fu il precursore, il vero padre però dello *stil nuovo*, considerato come teoria e, anche, considerato come indirizzo artistico, fu il Cavalcanti, e che per merito suo il germe guinizelliano si sviluppò in un albero grande e robusto. E la sua fu opera originale, nel pensiero e nell'arte. Contrappose teoria a teoria, non conservando del Guinizelli che lo spunto iniziale dell'idealizzamento, ma la donna idealizzata divenne in lui per la prima volta

la donna-idea, parte in grazia delle sue dottrine averroistiche, parte per necessitá delle sue predilezioni fantastiche.

Del concetto etico-religioso del Guinizelli, come ha riconosciuto anche il Rossi, rimase dunque nel Cavalcanti assai poco; e a tacere ora della poesia dell'amor doloroso, che è in lui caratteristica e sembra ricollegarsi, oltreché colla sua propria teoria della canzone *Donna mi prega* e colla realtá, anche cogli esempi del poeta bolognese, si potrebbe dire, esprimendosi in modo un po' materiale, che del sonetto guinizelliano *Voglio del ver la mia donna laudare* egli prendesse subito per sé la prima parte descrittiva e fantastica (*avete in vo' li fiori e la verdura*; — *Beltà di donna e di piagente core*): la seconda, degli effetti morali, era riserbata a Dante. Il quale dapprima va sulle orme dell'amico, pur non senza trovare un accento suo proprio, come mostra, se è di questo periodo, la bellissima canzone *E' m'incresce di me sí malamente*; ma quando, acquistata piena coscienza di sé, si mette per la propria via con la canzone *Donne che avete intelletto d'amore*, egli balza di nuovo indietro, oltre l'amico suo, fino al Guinizelli, e, pur ritenendo dell'amico l'alta e fantasiosa idealizzazione, la rinnova e la compie col sentimento morale e religioso della donna beatrice, ch'era giá stata intraveduta dal Guinizelli.

Ma qui pure, e fino alla *Divina Commedia*, è

la donna fatta degna di simboleggiare anche le cose piú alte, e non giá la donna, figurazione allegorica o mentito nome di altra cosa a lei superiore ed estranea; è una nobile e sicura, se anche eccessiva, sublimazione dell'amore terreno, e non giá un suo camuffamento per nasconderne sotto false spoglie l'invincibile impuritá, e rinnegare i diritti della terra in nome di quelli del cielo.

GLI ESEMPI DI SUPERBIA PUNITA

E IL 'BELLO STILE' DI DANTE

Come nel canto decimo del *Purgatorio*, all'entrare nel cerchio dei superbi, cosí nel canto dodicesimo all'uscirne, Dante ammira e descrive delle sculture: quelle erano altorilievi sulla parete marmorea, e rappresentavano esempi di santa umiltá; questi invece sono rilievi appena accennati sul pavimento, dove Dante mette i piedi, e rappresentano famosi esempi di superbia punita. Sono sul pavimento affinché le anime che procedono innanzi lente lente, oppresse ciascuna sotto il peso di un macigno, col volto a terra, possano vederli e meditarli; ma non è forse una sottigliezza riconoscere in questa disposizione anche un altro pensiero: agli umili, scolpiti in altorilievo sulla parete, e cioè, in certo modo, esaltati, si contrappongono i superbi, scolpiti in bassorilievo sul pavimento, calpestati da chi passa, in certo modo umiliati.

Gli uni e gli altri fanno parte di tutto un

complicato e raffinatissimo sistema di simboli che Dante immaginò pel suo Purgatorio, e sono invenzioni che hanno la loro radice nella necessitá, essenzialmente artistica, di dare al Purgatorio una fisonomia ben distinta da quella dell'Inferno, e conveniente alla sua natura. Ad un luogo, come esso è, di tormento moderato e quasi lieto nella sicura speranza della futura beatitudine, ad un luogo di sentimenti miti e temperati, senza pena soverchia, perché le anime amano la propria pena, senza gioia soverchia, perché l'espiazione non è compiuta e il tormento fisico rimane, sembra che risponda bene il tipo, diciamo, architettonico che Dante gli ha adattato, con le sue linee tra eleganti e simmetriche, o, anzi, spesso geometriche.

Nondimeno si sente che Dante ha molte cure proprio per la parte ornamentale per sé stessa; come se nel *Purgatorio*, dove la materia potentemente drammatica, atta ad ispirarlo, abbondava assai meno che nell'*Inferno*, egli cercasse di provvedere al difetto con qualche espediente, e in primo luogo per mezzo della ricca e simmetrica decorazione dell'edificio. Il pezzo centrale del canto decimo come il pezzo centrale del tredicesimo, gli esempi di umiltá e quelli di superbia, sono fra i piú belli dei tratti che ad essa appartengono, e benché non abbiano coll'insieme, come avviene di solito di tutte le decorazioni, che una relazione indiretta, pure gli si collegano

in una unitá piú organica e vera che la maggior parte degli episodii affini, decorativi, dei poemi classici, ai quali Dante pensò per imitarli, o, meglio, per emularli: ad esempio, la descrizione dello scudo di Enea in Virgilio.

Quando Dante si cimenta coi poeti antichi, può essere che non giunga a creazioni di prim'ordine da paragonarsi con le sue maggiori, ma non è da aspettarsi neppure che voli troppo basso. Il sentimento dell'emulazione riscalda la sua fantasia, accresce la naturale vigoria del suo stile. Si veda come francamente e poeticamente è introdotto il nostro episodio, degli esempi di superbia, per mezzo della similitudine delle *tombe terragne*, che portan *segnato*, cioè raffigurato con leggero rilievo, quali e chi erano i defunti in esse sepolti. Sulle *tombe terragne*, ahimé! come su tutte le tombe, si andava a piangere; andavano a piangere le anime buone e pietose, nelle quali perdura, co' suoi acuti stimoli, e si rinnova «la puntura della rimembranza». Poco basta a rinfrescare in esse un giá antico dolore; ma come se al lieve e misterioso contatto coi ricordi s'infrangesse un delicato e sempre recente suggello, la fonte delle lacrime prorompe di nuovo nel cuore. Anche Dante certo aveva pianto su qualche tomba terragna, e forse nel brivido di un ricordo venner fuori dall'anima sua quei due bellissimi versi:

> onde li molte volte se ne piagne
> per la puntura della rimembranza,

sui quali si stende quasi un'ombra di grigio e dentro vi mormora un tenue filo di lacrime.

Nel canto decimo Dante aveva descritto soltanto tre dei rilievi della parete, indugiandosi a lungo su ciascuno di essi e accarezzandone i minuti particolari, in modo da costituirne scenette indipendenti. Nel dodicesimo canto, invece, egli schizza alla brava, con una sola terzina per ciascuno, non meno di tredici esempi di superbia punita. Tanto la superbia è piú frequente dell'umiltá! Sí, può essere che nel suo pensiero fosse anche quest'intendimento simbolico; ma il fatto è che Dante non si ripete mai, innanzi tutto perché gli vieta di cadere nell'uniformitá, che è soltanto povertá di vena, l'oltrapotente ricchezza del suo ingegno; poi, anche, perché glielo vietavano i precetti rettorici, posso dire fin d'ora di *bello stile*, che aveva appresi nei grammatici o da sé intuiti nei classici.

Descrivendo con l'ampiezza che abbiamo detto gli esempi d'umiltá e atteggiandoli a scene reali, Dante era caduto quasi di necessitá in un'incongruenza logica, che alcuni, ai quali non par tale, mettono in relazione, in modo non molto chiaro, coi nuovi progressi fatti allora dalle arti plastiche; che altri invece (questi soli c'interessano) considerano come una pretta ingenuitá del poeta. Non è dubbio che, rispetto alla logica, sia un'incongruenza fare che la scultura, fosse pur divina come quella del Purgatorio, esprima dei movi-

menti successivi, alla maniera di un cinematografo; ma nessun danno può venirne alla poesia, che non ha l'obbligo d'insegnarci le leggi della pittura o della scultura, e ha il diritto di sbizzarrirsi quanto vuole, con un solo dovere, che rimanga poesia. Ad ogni modo, Dante — e questo volevo dire — probabilmente è stato meno ingenuo che non si dica, e anche in ciò ha creduto d'imitare i modelli classici, specialmente Virgilio, col suo scudo di Enea, non ingenua imitazione dell'ingenuitá (se pure . . . .) omerica (1). È vero che nel canto dodicesimo, nei nostri esempi di superbia, egli, essendosi prefisso quel limite di una sola terzina per esempio, e non potendo perciò, in genere, darci che dei semplici abbozzi di scene, rispetta di piú le leggi delle arti plastiche e, se si vuole, quelle della poesia. Non starò a cercare se accada a lui con l'arte, donna

(1) Nel *Roman de Thèbes* (pubblicato da LEOPOLDO CONSTANS per la *Société des Anciens Textes français*; Paris, Librairie de Firmin Didot, 1890), è descritto il cocchio di Anfiarao, ornato di belle pitture o intagli, tra le quali è proprio la lotta degli dei e de' giganti (vol. I, pp. 231 sgg., vv. 4731 sgg.). Uno dei manoscritti, dice il Constans (vol. II, Introduction, p. XXXVII n.) sviluppa questo tèma « d'une manière fort invraisemblable: l'auteur raconte plusieurs actions successives et met un discours dans la bouche d'Apollon » (i versi a cui allude sono a pp. 14-16 dello stesso volume). Certo qui il trovero s'è affatto dimenticato di rappresentare una pittura, ma l'esagerazione stessa lo rende degno di menzione. Dante è sulla medesima strada, ma pure non varca certi limiti.

simbolica, come qualche volta accade con le donne vere, che se con esse si rispettino troppo le rigide norme del rispetto, tengono il broncio; ma è chiaro che se Dante appare qui piú riguardoso per la pura logica, non lo fa di proposito: infatti, nell'esempio di Sennacherib, che rappresenta un fatto nel suo principio e nel suo fine, siamo daccapo a quella medesima incongruenza. E poiché, come ho detto, è un'incongruenza che probabilmente egli credeva di imitar da Virgilio, non usciamo dal giro dell'imitazione classica (1).

Ma una novitá che ci ferma e che non può trovare alcun riscontro in Virgilio è l'ingegnositá che Dante ha voluto sfoggiare nel disporre, contrapporre, collegare i suoi tredici quadretti. Dante è sempre, o quasi sempre, lui, e anche nel nostro passo troveremo, a dispetto di ogni limitazione che il poeta abbia posto a sé stesso, o di ogni scopo che si sia deliberatamente prefisso, bellissime terzine, che formano scene compiute, ammirabili di evidenza e di concentrazione; e d'altra parte, se si parla di artifici e di ricercatezze, non è il principio del secolo ventesimo che abbia il diritto di scagliare la pietra. Ma rimane però un fatto piuttosto singolare, che in un pezzo di

(1) Vedi anche l'esempio di Oloferne. Non credo che Dante abbia voluto dire che un medesimo quadretto era diviso in piú scene; se però altri volesse cosí, osservo, senza discutere, che il mio ragionamento corre lo stesso, benché un'applicazione sicura non la trovi piú che negli esempi di umiltá del canto decimo.

aspirazioni classiche si mostri, piú che non avvenga altrove in Dante, una particolare ingegnositá e raffinatezza esteriore, che ha carattere prettamente medievale.

Vediamo prima la tessitura dell'intero passo, vale a dire la parte piú evidente e piú nota, in parte anche la piú grossa dell'artificio. Ognuno dei tredici esempi di superbia punita (anche il numero tredici sará stato cercato a bella posta) occupa dunque una sola terzina, ma la occupa intiera; e le tredici terzine sono divise in tre serie di quattro esempi ciascuna; piú un'ultima terzina di chiusa, che sta da sé. Le tre serie sono nettamente distinte per mezzo di un curioso e ricercato espediente, che tutti i commentatori avvertirono: le quattro terzine della prima serie cominciano ciascuna col verbo *Vedea*, le quattro della seconda col monosillabo vocativo *O* ed un nome proprio, le quattro della terza con *Mostrava*. La tredicesima terzina, di chiusa, raggruppa e quasi concentra in sé questi tre diversi principii, poiché i suoi tre versi cominciano rispettivamente con *Vedea*, *O* e un nome proprio, *Mostrava*. Chi sa che bella cosa parve questa ai contemporanei di Dante!

Non basta. È noto che Dante, seguendo le idee de' suoi tempi, usa mescolare gli esempi della Bibbia con quelli della mitologia o della storia pagana; ma qui, nel primo gruppo di quattro terzine, troviamo prima un esempio bi-

blico, Lucifero, poi due della mitologia pagana, poi ancora uno biblico, Nembrotte: nelle altre due serie, invece, si alternano sempre un esempio pagano e uno della Bibbia; l'ultimo, nella terzina di chiusa, la rovina di Troia, è pagano. Anche qui c'è una simmetria, se non m'inganno, cercata e voluta: nell'impressione poetica (poco importa se non corrisponda alla disposizione materiale degli esempi sul pavimento) le tre serie formano un trittico, e la prima, alquanto diversa dalle altre due, ci vien fatto di considerarla come collocata un po' in alto, nel mezzo; le altre due, dai lati: ai piedi la terzina isolata, quasi come base del piccolo edifizio.

Questa disposizione si manifesta anche altrimenti, in particolari anche piú importanti. Fu da parecchi commentatori cercato quale singola classe di superbi avesse voluto Dante rappresentare in ciascuna serie di terzine; ma non fa bisogno di tante ricerche per osservare che la prima serie è tutta di esseri sopraumani o almeno di un'umanitá diversa dalla nostra, mentre i protagonisti delle altre due sono nostri simili. Ecco di nuovo far capolino il trittico. Aggiungiamo, rispetto alla classificazione di questi superbi danteschi, che mentre la prima serie è tutta di violenti contro la divinitá, la seconda sembra piú modestamente di vanagloriosi, che furono la rovina di sé stessi, e la terza di violenti contro il prossimo, di tali cioè che dalla loro tirannica brama

di primeggiare furono tratti a dar 'nel sangue e nell'aver di piglio' (1). Ma ora apparisce piú importante la terzina finale a collegare, completare e quasi in sé riassumere tutto il piccolo sistema di simmetrie, di corrispondenze verbali, di simboli; poiché, se ciascuno de' suoi versi comincia come cominciano le terzine di ciascuna delle tre serie, la ragione sta nel fatto che Troia fu da sola un esempio tipico di ciascuno di quei

(1) Non pretendo di aver sciolto interamente il piccolo problema dei tre tipi di superbi, che Dante vuol rappresentare, e non ho neppur fatto grandi sforzi per giungervi, poiché per il mio scopo non è necessario e quello che ho detto può stare e bastare (l'ultimo studio su questo argomento credo sia quello di LORENZO FILOMUSI-GUELFI, *Paralipomeni danteschi*, Cittá di Castello, 1914, a pp. 11 sgg.; ma non ne dirò il mio giudizio, per non esser accusato di esser troppo severo). Forse ai due primi tipi di superbi, se si voglia farli star dentro un determinato schema, non sconverrebbe il nome del primo e del terzo dei vizi che S. Tommaso (*Summa th.*, II-II, q. 130, 131, 132) contrappone alla virtú della magnanimitá, cioè *praesumptio* e *inanis gloria* (di questa non dubito quasi affatto, come appare dal testo); e in qualche modo anche il secondo, l'*ambitio*, quando gli si dia un significato ben piú ampio e un carattere particolare, potrebbe parere non del tutto disadatto a raccoglier sotto di sé il terzo tipo. Certo è che ivi Dante volle insistere sulle relazioni tra la superbia e la cupidigia, dalle quali consegue poi la violenza. Di tali relazioni non è in San Tommaso che qualche cenno fuggevole (per es., ib., q. 132, a. 2, ob. 1: «pertinet. . . . . ad inanem gloriam, quod aliquis glorietur. . . . in rebus terrenis et caducis, quod pertinet ad cupiditatem»); ma si potrebbe altrove trovarle considerate con piú cura, cosí in Gregorio Magno, nel quale è caratteristico il modo come fa equivalere il superbo al

tre tipi di superbia: ribelle alla divinitá, vanagloriosa, cupidamente tirannica (1).

Finalmente, osserviamo ancora in questo complicato e bizzarro intreccio, che gli esempi bibiici o cristiani sono sei, quelli pagani sette; e che se la serie comincia in cielo con un angelo, colui 'che contra il suo Fattore alzò le ciglia', termina in terra con Troia, che 'tutto ardiva', che cioè riassunse in sé, come pensava Dante, tutta la grandezza e tutta la superbia di coloro che 'furo dinanzi al Cristianesmo'. Pare che Dante voglia dire con ciò che, per quanto della superbia ne rimanga una grande abbondanza anche

---

tiranno: «.... sciendum est quia omnis superbus iuxta modum proprium tyrannidem exercet. Nam quod nonnunquam alius in republica, hoc est per acceptam dignitatis potentiam, alius in provincia, alius in civitate, alius in domo propria, alius per latentem nequitiam hoc exercet apud se in cogitatione sua.... Et cum deest potestas foris, apud se tyrannus est, cui iniquitas dominatur intus; quia, etsi exterius non affligit proximos, intrinsecus tamen habere potestatem appetit ut affligat», *Moralium* XII, c. 38, 43. Se non altro, per la singolaritá della frase, rammento pure, ib. XIV, 53, 65: «superbia et inanis gloria mentem per *avaritiam honoris* captam ita elevant ut ecc.».

(1) Chi crede che, nell'intenzione di Dante, le tre lettere *V* (di *Vedea*), *O*, *M* (di *Mostrava*) formino la parola VOM (*uom*), dovrebbe almeno, mi pare, ristringersi a considerare come acrostici soltanto i versi della terzina finale, e quest'VOM si riferirebbe a Troia, in quanto in essa l'*uomo* mostrò ciò che può in superbia; se no, considerando come legate fra loro in questa maniera anche le tre serie di terzine, si verrebbe a comprendere fra gli uomini anche Lucifero.

fra i cristiani, fra i pagani era peggio, o che, almeno, cosí se ne giudica nel mondo di lá.

Passando ora all'esame particolareggiato dei singoli esempi, li troveremo assai spesso notevoli per rappresentazioni schiettamente poetiche e vigorose intuizioni stilistiche; ma vedremo anche che queste non vi si scompagnano mai da nuovi intrecci e contrapposizioni, dove similmente piú che la fantasia ha lavorato l'abilitá dell'artista, e dell'artista meticolosamente medievale.

Il primo esempio, si capisce, doveva esser Lucifero; il secondo è, per cosí dire, un Lucifero pagano, lo smisurato Briareo, che osò sfidar Giove e fu da lui fulminato. Nel terzo quadro appare ancora un episodio della lotta dei Giganti contro gli Dei: gli Dei dall'alto, intorno al padre loro, a Giove, mirano fieramente i corpi esanimi dei Giganti. Per contro, nel quarto, Nembrotte, appiè della torre di Babele, mira smarrito e confuso i suoi compagni di superbia.

La simmetria è perfetta, corrispondendo parola a parola, verso a verso, situazione a situazione; ma non di rado qui l'artificio si profonda tanto che diventa arte. Le due prime terzine, che sono le piú belle, anzi sono proprio bellissime, ci presentano contrapposte una scena in cielo e una in terra; non solo: ma l'una ci mette innanzi agli occhi il piú impetuoso e rapido dei movimenti, un movimento rovinoso di folgore;

l'altra vi contrappone il piú completo e terribile abbandono di riposo, l'abbandono d'un corpo sulla terra nel gelo di morte. Ecco la scena in cielo:

> Vedea colui, che fu nobil creato
> piú ch'altra creatura, giú dal cielo
> folgoreggiando scendere, da un lato.

Non è chi non senta che meravigliosa espressione sia *giú dal cielo folgoreggiando scendere*, con la sua straordinaria rapiditá di ritmo e quei suoni cozzanti fra loro, che dánno l'impressione acustica dello schianto; e con quel verbo *folgoreggiando*, creazione verbale di grande stile, che, mentre esprime stupendamente la caduta fulminea, ci lascia negli occhi una visione di fuoco, di un Lucifero che precipiti saettando fiamme.

Dall'altra parte la scena in terra:

> Vedea Briareo, fitto dal telo
> celestial, giacer dall'altra parte,
> grave alla terra per lo mortal gelo.

È una terzina da grande poeta: *Vedea Briareo,* tante vocali aperte, tanti iati prolungano e ingrossano questo principio di verso, appuntando tutta la loro efficacia nel rendere piú enorme e terribile quel terribile nome *Briareo* dello smisurato gigante. Ad un tratto, di fronte a questo lungo pauroso *Vedea Briareo* si pianta e quasi scoppia una brevissima paroletta fulminea, '*fitto*', *fitto dal telo Celestial*: cosí enorme forza è atterrata con un solo urto istantaneo!

In quelle tronche, *celestial, giacer,* si ripercuotono come gli ultimi echi dell'enorme caduta di Briareo; e poi, nella fine del secondo verso e nell'ultimo, grava tutta la plumbea pesantezza dell'immane corpo disteso: *giacér dàll'áltra párte Gráve alla térra per lo mortál gélo.* Non c'è quasi sillaba in questo verso e mezzo che non abbia un accento, cosicché si procede innanzi con sforzo e con pena; ma il verso finale, del resto, non è quasi nemmeno un verso, perché l'accento di *mortál* distrugge il ritmo dell'endecasillabo. Sono queste le stupende irregolaritá o dissonanze dei grandi artisti, che non prendono mai ad imprestito per l'armonia che sentono dentro di sé un ritmo prestabilito, ma qualsiasi ritmo, di verso, di musica o di colori, piegano al ritmo dell'anima propria. Ed è questa la vera armonia imitativa: in ogni grande pezzo di poesia regna dal principio alla fine un intimo e squisito e inesplicabile accordo fra la parola e il ritmo, poiché parola e ritmo hanno la medesima sorgente, la misteriosa e armoniosa vibrazione musicale dell'anima del poeta. Ciò che di solito si chiama nelle scuole armonia imitativa si potrebbe definire (quando non è puro artificio) quel tanto della vera armonia imitativa che riesce sensibile, e perciò calcolabile, anche ai retori ed ai pedanti.

Belle son pure la terza e la quarta terzina: quel superbo e tranquillo guardar degli Dei alle orrende reliquie, e quell'antitesi dello sguardo di

Nembrotte, da trasognato e da ebete. Quanto all'artificio della tessitura, osserviamo ancora che qui pure si ha una scena in cielo e una in terra, benché questo abbia condotto di necessitá il poeta a fare protagonisti della prima non i puniti ma i punitori.

I ribelli alla Divinitá sono colpiti direttamente dalla divinitá medesima; nella seconda serie di esempi, invece, quella dei vanagloriosi, sembra intenzione di Dante mostrarceli puniti nell'oggetto o con l'oggetto o lo strumento della loro vanagloria (beni in genere, 1 e 4; doti personali, 2 e 3) (1); finalmente, nella terza, che, come abbiamo detto, è di violenti contro il prossimo, la vendetta è fatta dal prossimo, ora dagli stessi parenti (1 e 2), ora dagli avversarii (3 e 4).

Per valore artistico, le terzine della seconda serie sono anch'esse molto notevoli; in special modo forse quella di Niobe, la madre dolorosa, eternata da Scopa:

E vide anche la morte, anche il dolore.
Vide fanciulli e vergini cadere
sotto gli strali di adirati numi,
e, tutti, gli occhi volgere agl'ingiusti
sibili: tutti! ma non giá la madre;
la madre, al cielo; e proteggea di tutta
sè la piú spaurita ultima figlia.

---

(1) Le 'minacce' nell'esempio di Roboamo equivarranno alla 'capacitá di minacciare', cioè alla prepotenza che viene dalla potenza.

Bei versi, questi del Pascoli in cui ha voluto rievocare la tragica visione plastica di Scopa fanciullo; ma sia lecito dire che non valgono, nella loro tragicitá un poco azzimata, il verso finale della terzina dantesca, con quel terribile *spenti* in fine:

O Niobé, con che occhi dolenti
mirava io te, segnata in sulla strada,
fra sette e sette tuoi figliuoli, spenti!

Un verso simile non si ritroverebbe invece nell'ultima serie di quattro terzine, dove al piú potremmo segnalare per la singolare energia stilistica la traduzione di una frase di Giustino nel bel verso da tragedia alfieriana:

Sangue sitisti, ed io di sangue t'empio!

E finiamo avvertendo che non sarebbe ancora esaurita la ricerca delle simmetrie o contrapposizioni artificiosamente escogitate da Dante: per esempio nella seconda serie di terzine, alle due, altamente tragiche, di Niobe e di Saulle, si contrappongono le due che seguono, semicomiche, di Aracne e di Roboamo. Infine, le donne vi si alternano con gli uomini; il che, del resto, nonostante le naturali oscillazioni, si può dire che sia vero anche per l'ultima serie (1). E mi si per-

(1) Le oscillazioni consistono in questo (e confronta la prima serie): che Tamiri predomina bensi nella penultima terzina, ma è la punitrice non la punita; e, a questa stregua, per l'ultima terzina si dovrebbe tener conto di Giuditta. Ma l'impres-

donino tutte queste sottigliezze, ma qui — e tutte le volte ch'egli ci si mette — è difficile esser tanto sottili quanto Dante.

***

Se alcuno domandi, per quale motivo — oltre a quello generico di decorare splendidamente il suo Purgatorio — Dante si desse tanta pena di intrecciare e, a modo suo, cesellare queste terzine, la risposta difficilmente potrá esser diversa da quella a cui in qualche modo abbiamo giá alluso: descrizioni consimili di quadri, di sculture, di ricami si trovano in Virgilio, in Ovidio, in Stazio, nei poeti cioè da cui Dante, piú o meno, aveva appreso *lo bello stile,* ed egli ora, presentandosi una delle occasioni piú propizie, voleva mostrare che il discepolo non era indegno di tali maestri e venire ad aperta gara con essi.

Senonché, consisteva in quei complicati e bizzarri e non sempre artistici artifici *lo bello stile* che si poteva apprendere alla scuola del divino Virgilio? No, non era questo. Ma Dante che aveva sentito da grande poeta la poesia di Vir-

---

sione poetica non si fonda su calcoli matematici, e Dante che in questa occasione ha ragionato anche troppo, ha fatto bene a non rinunciare al proprio diritto di essere alquanto impreciso sotto il rigido punto di vista del ragionamento, cioè, qui, della simmetria geometrica.

gilio e da grande poeta la rinnovava e spingeva a volo anche piú alto, quando poi, da quella mente acuta e critica ch'egli era, voleva rendersi conto teoricamente di quel che sentiva, era condotto, per la mancanza d'una vera e profonda teoria estetica, a contentarsi della vecchia e comune teoria dell' ' ornato '. Nel pezzo di poesia che siam venuti esaminando, è, secondo me, non so se debbo dire manifesta o nascosta una curiosa e preziosa attestazione di ciò che Dante in parte sentí, in parte intese teoricamente per *bello stile*.

Egli, non soltanto primo ma forse unico fra gli uomini del medio evo, in grazia del suo maraviglioso istinto poetico e delle ali poderose della sua immaginazione, leggendo e studiando Virgilio, seppe sollevarsi ad una sincera e profonda comprensione dell'arte antica; e pur vedendo alcune cose, per servirmi d'una sua frase, quasi solo sognando, dovette parergli d'esser penetrato in quelle misteriose terre incantate, dove i fiumi scorrono latte, e i monti scintillano di gemme, e tutto intorno regna un'infinita e soavissima serenitá, senza mutamento. Il divino Virgilio, rivelatore pur d'altri poeti a sé stessi, dovette turbargli e quasi sconvolgergli l'anima, rivelandogli come l'esistenza di un mondo prima ignorato; e noi possiamo almeno imaginarci la gioia e l'estasi dell'ardente poeta, via via che al suo sguardo ansioso e scrutatore venivano manifestandosi i segreti di un'arte senza paragone piú sicura di

sé che l'arte medievale a lui nota, senza paragone piú profonda, piú varia, piú delicata, piú dignitosamente e soavemente composta; di un'arte, che, trascinando l'anima nella sua onda di armonia, la immergeva in un'ebrezza simile a quella dei piú ridenti spettacoli naturali o delle piú intime e felici commozioni spirituali.

È lo stato d'animo a cui Dante allude nel Poema, quando, in uno svolgimento piú pieno e grandioso del grande motivo iniziale « Tu sei lo mio maestro e lo mio autore », rappresenta sé medesimo sotto la figura di Stazio, in versi divinamente commossi:

> al mio ardor fur seme le faville
> che mi scaldar della divina fiamma,
> onde furo allumati piú di mille,
> dell'*Eneida,* dico, la qual mamma
> fummi e fummi nutrice poetando;

e vi allude inoltre con la frase, divenuta per le bizzarrie dei commentatori oscura e famosa, del *disdegno* di Guido, quando, pur innalzando al poeta e all'amico de' suoi giovani anni un imperituro monumento di gloria (« Se per questo cieco Carcere vai per altezza d'ingegno Mio figlio ov'è ? »), afferma fieramente ch'egli solo, egli Dante, aveva compreso Virgilio, e, comprendendolo, s'era fatto capace di seguirne le orme e di descrivere con la sua rima « fondo a tutto l'universo ».

Fu, ripeto, quasi la rivelazione a Dante di un mondo sconosciuto, che lo indusse a consi-

derare come un'arte inferiore la stessa celebrata poesia provenzale (Sordello nel canto settimo del *Purgatorio* si inchina umilmente davanti a Virgilio), e a vagheggiarne una piú compiuta e perfetta, i cui caratteri erano i caratteri fondamentali dell'arte classica: compostezza e misura, meditata e profonda conoscenza dei mezzi e dei fini. E nondimeno, quando egli volle determinare a sé stesso con un concetto teorico il valore di ciò che sentiva di aver appreso da Virgilio, è impossibile credere che potesse uscire dal solito concetto, in parte ereditato dagli antichi, che la bella poesia consiste nella complessitá e perfezione degli ornamenti retorici; e che di questo ornato retorico egli, concedendo al gusto e alle imperfette nozioni del suo tempo, senza ben distinguere tra elementi classici ed elementi medievali, non abusasse alquanto, sfoggiando in artifizi e minuzie, proprio in quei pezzi di forza in cui l'arte sua voleva esser piú classica per gareggiare coi classici. Alla sommitá di quest'arte, com'egli la intendeva, Dante diede il nome di 'stile tragico'.

Tutti i tempi intendono l'arte in un modo loro proprio, relativamente inesatto ed angusto; ed anche i piú grandi poeti, quando fanno l'arte non coll'anima loro ma con le teorie del loro tempo, sono uomini del loro tempo, cioè non sono quelli di tutti i tempi futuri. Cosí, per una singolare contradizione, che non è però una contradizione, Dante, quando si propone d'esser piú

classico, diventa piú medievale, ed è interamente e originalmente classico solo quando non si propone di diventarlo. Poiché allora egli ci dona di sé la parte piú intima e propria, che è sempre quella nei genii di tutti i tempi, ed ha per suo nome sinceritá e immediatezza.

Nondimeno si è detto tanto male della vecchia teoria dell'ornato, che sembra venuta l'ora di dirne qualche bene. A quello stesso felice risultato ultimo del trovare sé stessi, difficilmente si arriva senza attingere suggerimenti o, meglio ancora, suggestioni a quella diffamata e senza dubbio gretta e inesatta teoria. Anche Dante le deve in parte il perfezionamento e la purificazione che seppe compiere in sé del suo gusto medesimo, considerando accuratamente ed elaborando ogni minuta particolaritá dell'arte o, diciamo con lui, dello stile; cosicché, quando la divina ispirazione lo sollevava in alto sul suo carro di fuoco, la poesia che gli sgorgava dall'anima portava inconsciamente e spontaneamente impresso in sé l'armonioso equilibrio, che è il suggello dell'arte classica, severa, composta ed umana.

IL CANTO DI BRUNETTO LATINI

I.

Nel quindicesimo canto dell'*Inferno* Dante e Virgilio continuano ad attraversare il terzo girone del settimo cerchio infernale: terzo girone che punisce i violenti contro Dio, contro la natura e contro l'arte. Dante lo descrive nel canto precedente: è una landa di sabbia sulla quale piovono d'un cader lento larghe falde di fuoco: una parte delle anime giacciono supine; ad altre è lecito star sedute e tutte raccolte in se stesse, per aver qualche riparo alle fiamme; altre — e sono le piú numerose — camminano senza fermarsi un istante. Lasciamo da parte le prime, le più colpevoli, cioè i violenti contro Dio o bestemmiatori, il cui rappresentante tipico è il protervo e loquace Capaneo; e anche le seconde, cioè i violenti contro l'arte, che son poi gli usurai, de' quali tratta piú tardi il diciassettesimo canto. Noi vogliamo trattenerci soltanto con le ultime, quelle che camminano continuamente, schermendosi così

dal fuoco un po' meno peggio delle altre, perchè Dante le considera come un po' meno colpevoli. Sono i peccatori contro natura, i quali, come gli usurai (1), anche secondo Aristotile vanno collocati tra i rei di *bestialitá*, ossia tra i violenti, che per Dante è la medesima cosa. E a loro ben degno custode, ancor piú che agli altri dannati del settimo cerchio, è il mostro «che s'imbestiò nelle imbestiate schegge», il Minotauro, mezzo bestia e mezzo uomo, ma in cui la bestia vince l'uomo d'assai, non nell'aspetto soltanto, ma pur nell'intelletto o nella coscienza, che da' suoi atti esteriori si manifesta turbata e confusa.

Anche il fuoco che arse Sodoma e Gomorra, benché piova su tutto il girone, sembra, come il Minotauro, in special modo ben appropriato ai peccatori contro natura, pel racconto biblico della distruzione delle due malvage cittá: nondimeno essi, col loro eterno movimento, potrebbero ricordare un poco anche i lussuriosi del quinto canto, se in questa loro pena non si celasse piuttosto un nuovo modo di contrappasso, fieramente sarcastico. E qui non appare alcun fuggevole bagliore di misericordia divina: la legge inesorabile posta a questi dannati è che se anche un solo istante s'arrestino sul loro eterno cammino, giaceranno cent'anni immobilmente distesi al

(1) Cfr. *Bullettino della Societá Dantesca*, N. S., VIII, 45 sg.

suolo, come i violenti contro Dio, e senza farsi alcun riparo dal fuoco cadente; e lo stesso Brunetto Latini dovrá seguire il discepolo, avanzando passo passo con lui, perchè Dio non gli concede neppur quell'attimo di riposo, che forse aveva conceduto a Francesca.

Tutti sanno come la scena si svolge. I due Poeti, lasciando la selva dei suicidi, avevano camminato per un pezzo, tenendosi stretti al suo lembo, per non esser offesi dalle fiamme del terzo girone; e cosí avevano potuto osservare le nuove anime e parlare con una di quelle che giacevano supine, il tracotante Capaneo. È, credo, la sola volta in tutto l'*Inferno* che Dante tratta prima di peccatori piú colpevoli e poi di meno colpevoli; ma vi fu indotto da motivi, dirò cosí, topografici (che son poi motivi di convenienza artistica), e inoltre, a quel che s'intravede, anche dal desiderio che il nostro canto portasse proprio il numero XV e formasse, insieme col sedicesimo, il centro dell'*Inferno*. Di che vedremo più tardi la profonda ragione.

Continuando a girare a sinistra intorno all'infocata landa, i due Poeti avevano incontrato il Flegetonte, l'orribile fiumicello di sangue bollente che, provenendo dal primo girone, dei violenti contro il prossimo, taglia ad angolo retto la selva dei suicidi e poi il nostro girone del fuoco, e va a gettarsi nel pozzo di Malebolge. Il fiumicello esala un fumo cosí denso, che « sopra sé tutte

fiammelle ammorta »: il suo letto adunque e i suoi argini sono protetti contro le fiamme pioventi. E fu una provvidenza; giacché i due Poeti, lasciando finalmente l'orlo della selva, poterono, salendo sull'argine destro del fiumicello, volgersi ad attraversare pel suo mezzo l'ardente girone, e continuare cosí il loro cammino, verso il fondo dell'Inferno, sotto quello strano e veramente infernale ombrello di fumo.

> Ora cen porta l'un de' duri margini,
> e il fummo del ruscel di sopra aduggia
> sì, che dal foco salva l'acqua e gli argini.

Una pianta si dice che *aduggia* quando colla sua ombra fa intristire le piante minori che le stanno sotto, e qui insomma il fumo fa sopra il ruscello un'ombra e una nebbia fitta, nemica alle fiamme che piovono; ma è un bell'esempio della solita potenza fantastica ed energia stilistica di Dante quest'*aduggiare di sopra*, tutto nuovo, che ci fa balenare al pensiero una lotta di concetti contradittorii, degna d'un luogo dove l'ordine naturale delle cose è sconvolto.

Il misterioso potere che ha il Flegetonte di spegnere sopra di sé la pioggia di fuoco, si capisce bene di dove gli venga: Dante doveva pur trovare il modo d'attraversare il cerchio delle fiamme senza bruciature. Egli ha dovuto quindi ricorrere ad un espediente, come un qualsiasi scrittore di commedie o di romanzi; ma si vede

quanto sia felice anche ne' suoi espedienti: egli ne trae occasione e materia di nuova poesia. La nostra imaginazione è vivamente colpita da quella quasi lotta aerea tra il fumo e le fiamme; e, se gli antichi protagonisti dei poemi epici spesso camminavano, grazie all'aiuto d'un dio protettore, circondati da un nimbo che li rendeva invisibili, qui Dante ha pure un suo infernale nimbo, fatto di denso e caldo fumo, sopra il quale, maraviglia inattesa, strisciano invano le fiamme e stridendo si spengono.

Il Poeta accenna e passa. Egli descrive ora gli argini del Flegetonte. Quelle aspre rime *margini, aduggia*, con quel non so che di rozzo e d'incomposto ch'è loro proprio e tanto contribuisce a dipingere il selvaggio squallore della scena, se ne traggono dietro altre non meno aspre e bizzarre: bisogna giungere fino al quattordicesimo verso per trovare una rima con una sola consonante. Il Poeta descrive: « Quale i Fiamminghi tra Guizzante e Bruggia . . . . ». La sua fantasia è cosí piena dell'orrore presente che anche il verso, sebbene composto di puri nomi di luogo, evoca col suono un'imagine di paesi orridi e tetri, e gli stessi nomi locali danno strane suggestioni acustiche di fiamme e di guizzi: poi è un sordo rumore d'ondata che cresce muggendo e precipita a un tratto con fragore dall'alto; e all'improvviso, come se il nuovo spettacolo del mare, dal Poeta stesso evocato, avesse lietamente

distratto la sua turbata fantasia, una musica di vocali chiare e squillanti ci annunzia che il cielo si rasserena e apparisce la limpida luce d'Italia. Cosí la poesia, senza perdere i suoi precisi contorni, s'esalta alla potenza indefinitamente suggestiva della musica.

Quale i Fiamminghi tra Guizzante e Bruggia,
temendo il fiotto che inver lor s'avventa,
fanno lo schermo, perché il mar si fuggia;
e quale i Padovan lungo la Brenta,
per difender lor ville e lor castelli,
anzi che Chiarentana il caldo senta;
a tale imagine eran fatti quelli...

Non credo di dover spendere altre parole per insistere sulla cosí diversa composizione, mi si lasci dire, musicale della prima e della seconda terzina, sia rispetto al movimento dei versi, sia rispetto ai singoli suoni; e ognuno, inoltre, sente da sé la bellezza di versi come il primo, tutto composto di nomi strani e di sillabe aspre e selvagge, o come il secondo, « temendo il fiotto che inver lor s'avventa » (1), dove il sordo mug-

(1) Il vocabolo *fiotto* aveva carattere tecnico come il nostro *marea*. Si vedano gli esempi del vocabolario, e, primo fra gli altri, quello di Brunetto Latini, *Tesoretto*, 1027 e sgg.: *il mare ociano*

à una natura
ch'è a veder ben dura,
ch'un'ora cresce molto
e fa grande timolto,
poi torna in dibassanza....
e la giente per motto
dicon ch'à nome fiotto.

gito del mare crescente culmina in quel rotto e quasi scrosciante *inver lor,* che ci annunzia il crollo repentino e fragoroso dell'onda gigantesca. Ma colle impressioni acustiche s'accompagna, per l'energia della frase, una mirabile efficacia e unitá di rappresentazione; e il *fiotto,* l'alta marea, riesce quasi personificato in un mostruoso essere malefico che furibondo *s'avventa,* e poi, davanti agli schermi preparati dagli uomini contro di lui, si ritira in fuga, rabbioso della propria impotenza.

La prima similitudine è dunque un ricordo del cielo brumoso e della bassa pianura sconsolata, attraverso la quale si stendeva la gran diga delle Fiandre, *tra Guizzante e Bruggia,* la moderna Bruges e l'antica Guitsand, allora importante scalo per l'Inghilterra. Ai tempi di Dante, parlar delle Fiandre agli Italiàni e specialmente ai Fiorentini era come parlare di casa loro, suppergiú come parlare ai tempi nostri del porto di Buenos Ayres ai Genovesi: nondimeno Dante aggiunge un'altra similitudine, tratta dai suoi ricordi italiani, e paragona gli argini del Flegetonte con quelli innalzati dai Padovani lungo la Brenta, nel tempo invernale, prima che la *Chiarentana,* vale a dire, in senso assai lato, la Carinzia (1),

(1) Lasciando da parte opinioni manifestamente erronee, il monte Cansana, il lago di Caldonazzo, ecc., resta che *Chiarentana* è l'antico nome italiano della Carinzia, adoperato anche dal Villani, da Ranieri Sardo, *Arch. Stor. Italiano*, S. I., VI, P. 2ª, 106, e da Fazio degli Uberti; e che non si può negare,

senta il caldo: perché appena i tiepidi fiati primaverili si fanno sentire in Carinzia, comincia il disgelo e quindi per i Padovani la minaccia e il pericolo della piena del fiume. Dante, che probabilmente non aveva veduto le dighe della Fiandra, e aveva veduto invece sicuramente gli argini della Brenta, prima corre col pensiero a quelle, perché gli presentavano un quadro d'insieme assai piú somigliante alla tetra landa, piana e sabbiosa, che attraversava; ma da esse la sua imaginazione, avida di dipingere la realtá veduta, trapassa subito agilmente ai vivi ricordi delle

---

anche a tener conto solo dei commentatori di Dante, che si usasse questo nome o fosse lecito usarlo in senso piú largo, comprendendovi anche quello che gli Austriaci chiamano Tirolo meridionale e noi Alto Adige, se non proprio Trento e la Valsugana, dove nasce la Brenta. Ma per l'immagine dantesca l'Alto Adige sarebbe più che sufficente. Nel Villani, XII, 85, può parere incerto quale estensione abbia il vocabolo (« Carlo re di Buemia.... venne in Chiarentana....»); ma gli antichi commentatori di Dante certo non presero tutti abbaglio. Il della Lana dice della Brenta che « nasce dall'acqua che si cala delle montagne di Chiarentana », l'Anonimo fiorentino pure, il Boccaccio non meno e con determinazioni assai precise: « Allato a questa città [Padova] corre un fiume il quale si chiama Brenta, e nasce nelle montagne di Chiarentana, la quale è una regione posta nell'Alpi, che dividono Italia dalla Magna.... ». Benvenuto poi giunge fino ad asserire che la Brenta « oritur in Alemannia in parte quae dicitur Carinthia, ubi regnant quidam domini, qui vocantur duces Carinthiae ». E questo è un po' troppo. Del resto, si veda il *Dizionario* del Toynbee (e cfr. anche il *Bullettino della Societá dantesca*, N. S., XX, 73).

sponde della Brenta; e mentre la prima similitudine risponde meglio a tutto l'insieme e rinforza il tetro colorito locale, la seconda ha di mira soltanto gli argini per sé stessi, che sono argini di fiume e quindi soltanto approssimativamente rassomigliano alle dighe contro l'alta marea. Cosí ciascuna delle due similitudini ha un ufficio suo proprio, una sua parte propria nella rappresentazione poetica, come sempre avviene nella *Divina Commedia*, il cui stile è costituito solo di elementi essenziali e necessarii, direi quasi fatali.

I *duri margini* del Flegetonte somigliano dunque ad opere umane di difesa contro le acque irrompenti: però — nota il poeta — né cosí *alti* né cosí *grossi* li fece il *maestro*, il capo-mastro o, se si vuole, l'ingegnere che li costruí. Il *maestro* fu Dio, naturalmente; ma il Poeta si diverte a fare sfoggio di esattezza e di prudenza: nessuno gli ha detto chi fosse il soprannaturale costruttore, quindi egli si tiene in un prudente riserbo: in fin de' conti, potrebb'essere anche il diavolo! Un modo consimile ritorna nel trentunesimo canto: il gigante Efialte è solidamente legato da una catena, ma il Poeta lascia qui pure al giudizio del lettore di risolvere come gli pare i suoi piccoli dubbi: « A cinger lui qual che fosse il maestro Non so io dir ». Sono rapidi tratti che contribuiscono all'illusione di obbiettiva realtá, che si diffonde da ogni parola del sacro Poema; e sono nel tempo stesso fuggevoli

spunti di lieta ironia artistica, che fanno pensare ai deliziosi sorrisi di cui si gioconderá, due secoli dopo, la divina primavera dell'*Orlando Furioso*.

Il Poeta descrive, ma intanto cammina, e di buon passo anche, cosicché al momento del primo incontrarsi colle anime, la selva dei suicidi s'era giá perduta nella lontananza, e Dante, a voltarsi indietro, non sarebbe piú riuscito a vederla. Non bisogna però credere che i due Poeti avessero percorso delle miglia: all' Inferno ci si vede cosí poco, che si fa presto a perder di vista anche una selva. Di tale scarsezza di luce, nonostante la pioggia delle fiamme, abbiamo subito una prova, nello sforzo che devono fare le anime incontrate, aguzzando gli occhi, per raffigurare i due ignoti pellegrini:

> . . . . incontrammo d'anime uua schiera
> che venian lungo l'argine, e ciascuna
> ci riguardava, come suol da sera
> guardar l'un l'altro sotto nuova luna;
> e sì ver noi aguzzavan le ciglia
> come 'l vecchio sartor fa nella cruna.

La schiera delle anime veniva frettolosa lungo la base dell'argine destro, in direzione opposta ai due Poeti, cioè colle facce rivolte a loro; e giá da lontano alzavano il viso in alto e tendevano il collo per vederli meglio, come fa chi voglia riconoscere una persona ad una certa distanza, di sera, quando la luna è nuova e quindi

assai scarsa la luce. Poi il Poeta osserva pure in esse, via via che gli si fanno piú vicine, l' intento aguzzare degli occhi, che gli rammenta l'atto del vecchio sartore, mentre cerca d' infilare l'ago, guardando fissamente nella cruna, agitata dalla sua mano malferma.

Possiamo ben applicare a Dante un verso di Dante: *Non vide me' di me chi vide il vero.* Le due nuove similitudini sono d'una veritá sorprendente, e se la prima ricorda qualche passo analogo di Virgilio, il nostro Poeta l'ha rinfrescata, come suole, ritraendola ad una più semplice e più immediata realtá. Nulla v'è in queste similitudini che non sia necessario, nulla di puramente esornativo: la similitudine esornativa, cara ai poeti classici, è pressoché sconosciuta all'arte di Dante.

Nel mondo maraviglioso dov'egli cammina, tutto ciò che avviene è cosí straordinario e cosí lontano dall'uso nostro, che noi non riusciremmo a comprendere e la nostra fantasia rimarrebbe titubante od inerte, se continuamente il Poeta non ci dichiarasse e illustrasse le particolaritá piú singolari dei fatti che si succedono, richiamando alla nostra memoria particolaritá consimili di fatti umani, a noi famigliari. Alla scena immaginata egli assiste come se gli fosse realmente davanti, in tutti i suoi particolari piú minuti e piú vivi; e la sua visione poetica si fissa intera nella parola, senza sforzo palese, quasi per un puro atto di volontá.

In quel mondo soprasensibile e soprannaturale, dove l'ombra è eterna e non v'è altra realtá che di fantasmi e la notte e il mistero ingombrano ogni passo, l'occhio di Dante, per un mirabile processo di adattamento, vede fra le tenebre come alla luce del sole, penetra sicuro nelle profonditá del mistero e sotto le vaporose parvenze fantastiche ritrova l' indistruttibile realtá della vita. Così grande è in noi l' illusione di veder chiaramente, camminando in compagnia dello straordinario pellegrino, la verità di quelle cose oscure, che taluno se ne dolse, come se Dante avesse illuminato di luce troppo viva gli abissi paurosi del mistero (1); mentre il miracolo consiste appunto in questa insuperata luciditá di visione, che, senza togliere alle cose soprannaturali e fantastiche quello ch'è proprio della loro natura, le presenta alla nostra imaginazione coi netti e precisi contorni della realtá conosciuta, che sola può tramutarsi in poesia.

Ecco, all'appello del Poeta le parole luminose e le rime pittoresche affluiscono d'ogni parte, fissandosi da sé nel posto opportuno e quasi necessario; il verso si stende naturalmente nella sua materia, di cui segue tutti i sinuosi contorni: si direbbe che quella forma è stata *ab initio* creata per quel pensiero. Considerate anche queste due

---

(1) Alludo specialmente al noto saggio del Macaulay su *Milton*.

similitudini: provatevi ad alterare una parola, a toglierne una o a mutarla di posto: impossibile! Nulla è piú semplice in apparenza o piú spontaneo dell'espressione dantesca, eppure nessun congegno è piú sapientemente complicato o piú delicatamente inalterabile.

Ma conviene affrettarsi, ché piú ancora del Dante epico chiama a sé in questo canto la nostra attenzione Dante poeta drammatico. Ecco la scena improvvisa e commovente dell'incontro. Una delle anime, che cosí ansiosamente aguzzavano gli occhi, riconosce a un tratto il Poeta, lo prende pel lembo dell'abito e grida: *Qual meraviglia!* E Dante si china verso di lei, — ora comprendiamo perché degli argini del Flegetonte sia espressamente rammentato che non sono troppo alti, — ficca gli occhi in quel volto sfigurato dalle orribili piaghe delle bruciature e, tra l'aiuto degli occhi e l'aiuto, forse, del memore cuore, riconosce anche lui lo sventurato. Cosí, mentr'egli si china tanto che la sua mano, aperta e tesa nell'atto involontario dello stupore, quasi sfiora la faccia del povero dannato, una lenta e angosciosa domanda, piena di dolorosi sottintesi, gli sfugge dalle labbra:

Siete voi qui, ser Brunetto?

Era proprio lí, povero ser Brunetto, e Dante, che non volle e non poté esentare dalla terribile pena del fuoco colui che chiama suo maestro,

forse non immaginava che, senza il quindicesimo canto dell'*Inferno*, noi non sapremmo nulla di cosí brutte abitudini viziose dell'onesto notaio fiorentino. Ma, se in lui puní il peccatore, nel tempo stesso volle, colla tenerezza del suo affetto e lo splendore della poesia, premiare ed esaltare l'utile cittadino e il dotto operoso e l'efficace banditore delle nuove parole di saggezza e di scienza, attinte alla saggezza ed alla scienza antica; cosicchè il nostro sentimento e il nostro giudizio dovessero volgersi con istintiva e vivida simpatia, più che verso la condanna del giusto giudice, verso l'esaltazione del discepolo riconoscente.

Non riesce oggi facile a noi, troppo tardi nepoti, determinare con sicurezza che luogo tenesse Brunetto Latini nella sua Firenze e quale azione vi abbia esercitato; ma che una certa importanza come cittadino e come uomo politico l'avesse, mostrano gli uffici pubblici affidatigli dal Comune: a cominciare dall'ambasceria di cui fu incaricato nel 1260 dai Guelfi fiorentini presso Alfonso X di Castiglia, per chiedergli aiuto contro i Ghibellini; durante la quale seppe che i Guelfi erano stati sconfitti a Montaperti e banditi, e che quindi a lui pure sarebbe vietato di ritornare nella sua cittá. Dante, forse, ebbe piú d'una volta a paragonare nel suo pensiero questo doloroso episodio della vita di Brunetto coll'av-

venimento che possiamo dir capitale della sua vita medesima, la condanna e il bando pronunciati contro di lui dalla parte Nera nel 1302, forse mentre anch'egli era assente per un'ambasceria del Comune. Ma Brunetto, dopo alcuni anni d'esilio, che passò in Francia e occupò nello scrivere la sua grande enciclopedia in lingua francese, il *Tesoro*, poté, per le conseguenze della sconfitta ghibellina di Benevento (1266), ritornare in patria; e qui lo ritroviamo poi scriba e notaio del Comune, e partecipe di altri importanti e onorevoli incarichi, e insomma mescolato assiduamente o nei fatti o nelle discussioni della vita pubblica cittadina.

Eppure sarebbe probabilmente un fraintendere il carattere di Brunetto se lo giudicassimo, come oggi si dice, un uomo d'azione. Il suo merito fu soprattutto d'avere, se non proprio iniziato, certo d'assai avanzato la cultura del popolo fiorentino, e questo significano le notissime parole di Giovanni Villani: « nel detto anno [1294] morí in Firenze un valente cittadino, il quale ebbe nome ser Brunetto Latini; il quale fu gran filosofo, e fu sommo maestro in rettorica, tanto in bene sapere dire come in bene dittare. E fu quegli che spuose la *Rettorica* di Tullio e fece il buono e utile libro detto *Tesoro*, e il *Tesoretto*, ... e piú altri libri in filosofia ...., e fu dittatore del nostro Comune. Fu mondano uomo, ma di lui avemo fatto menzione, perocché egli fu co-

minciatore e maestro in digrossare i Fiorentini e farli scorti in bene parlare e in sapere guidare e reggere la nostra repubblica secondo la politica ».

L'opera di Brunetto come scrittore è tutta rivolta ad un unico fine: comunicare ai meno dotti la scienza; e cosí il *Tesoretto*, breve poema didattico in italiano, allegorico e morale, si allarga e si compie nell'enciclopedia francese del *Tesoro*, farraginoso compendio di tutto lo scibile del tempo. Ma è scienza quasi esclusivamente rivolta ai bisogni della vita pratica, dai precetti morali del *Tesoretto* ai precetti sull'arte del dire e a quelli sull'arte di governo, contenuti nei capitoli del *Tesoro* sulla *Retorica* e sulla *Politica*, nei quali, anche a non tener conto delle traduzioni d'opere ciceroniane, s'appunta di preferenza lo studio e l'intenzione di Brunetto.

L'importanza di lui consisté adunque soprattutto in questo: egli fu un uomo politico-letterato, il primo, in certo modo, che sorgesse tra i Fiorentini. Nelle parole del Villani suona ancora l'eco della superstiziosa ammirazione di que' rozzi mercanti per gli ingenui ma arditi sforzi di Brunetto e de' suoi seguaci, rivolti a far efficace e persuasiva la parola dell'oratore, insegnandole gli artifizii e gli scaltrimenti dell'antica retorica, e a far piú sapiente e piú sistematica l'opera dei reggitori di Stati, rivelando a loro alcuni segreti superstiti dell'arte politica antica. Poiché la sapienza antica pareva cosa divina,

ogni cui menoma particella, comunicata agli uomini presenti, dovesse renderli maggiori di sé stessi; e coloro che, come Brunetto, avevano saputo ficcare lo sguardo nei chiusi volumi degli oratori e degli storici latini, e avevano appreso ad ornare in modo nuovo il loro parlare di figure retoriche e di sentenze filosofiche, pescate negli antichi, erano facilmente considerati come uomini straordinarii, a cui le cognizioni teoriche fornissero il mezzo sicuro, benché un po' misterioso, di guidarsi senza tema d'errore nelle applicazioni pratiche.

Maestro di Dante, nel senso letterale del vocabolo, pare che Brunetto non fosse, benché non sia lecito segnare fra i due modi d'insegnamento cosí netti e insuperabili confini (1). Ma il giovane poeta, che nel 1294, quando il venerando uomo venne a morte, contava ventinove anni ed era giá noto come il caposcuola della Lirica nuova, aveva senza dubbio partecipato alla rispettosa ammirazione de' suoi concittadini per il dotto studioso, per l'ornato dicitore, per il saggio teorico dell'arte politica; ed essendosi stretto in reverente amicizia con lui, molto ne aveva appreso, e forse aveva appreso soprattutto ad amare il sapere, presen-

(1) Se Brunetto fosse stato « dei *filosofanti*, le cui dispute il Poeta frequentò dopo il 1291 (*Convivio* II 13) », come sospetta il Gaspary, trad. ital., I², 212, i confini sarebbero anche meno precisi. Certo però *ad ora ad ora*, v. 84, allude a un insegnamento occasionale.

tendone l'austera dolcezza, e a non disgiungere mai l'attivitá intellettuale da precisi e austeri intendimenti di utilitá morale e civile.

La riverenza che Dante si compiace di mostrare verso l'autore del *Tesoro* è cosí grande, che noi non possiamo dubitare che anche a' suoi occhi apparisse non solo come un insigne cittadino ma come un insigne sapiente; e così grande è inoltre la riconoscenza che gli attesta, che dobbiamo senza esitare concluderne che Brunetto vi avesse pieno diritto, che molto avesse fatto per lui, che ben profonde fossero le tracce lasciate dal suo insegnamento nello spirito del giovane e pensoso poeta. Fra Brunetto Latini e Dante la distanza è infinita, cosicché sembra strano e bizzarro perfino il tentativo d'un confronto, e d'altra parte Dante era uomo da saper valutare con molta approssimazione tale distanza; eppure convien riconoscere che se vogliam trovare in Firenze al grandissimo Alighieri almeno un piccolo predecessore, nella varia attività dello spirito e nell'unione delle aspirazioni speculative verso la scienza con incoercibili inclinazioni pratiche e un generoso desiderio di far partecipi del sapere anche i *non litterati*, ci sentiremo costretti a susurrare il nome di Brunetto Latini. Nessuno vorrá collocare di fronte alla *Divina Commedia* e al *Convivio* il *Tesoretto* e il *Tesoro*; eppure, non è forse vero che da un umile e minuscolo germe sperduto nel terreno, si sviluppa la quercia gigantesca e possente?

Ritorniamo, ch'è ora, alla poesia di Dante e al suo straordinario incontro col Maestro (1). La dolorosa e involontaria domanda, *Siete voi qui, ser Brunetto?* pronunciata da Dante con volto mutato e scandendo ogni sillaba, come suole chi è dominato da un angoscioso stupore, interrompe bruscamente il rapido e quasi irriflessivo movimento di gioia del povero dannato, richiamandolo al sentimento della sua umiliante e crudele condizione. Egli intravede nell'atto e nelle parole del discepolo come un istintivo moto di ripulsione e forse curva la fronte; ma dalle sue labbra scoppia, supplichevole preghiera e insieme rimprovero, la commovente apostrofe *O figliuol mio*, che va a ricercare e scuotere le più intime e delicate fibre del cuore di Dante:

> . . . . O figliuol mio, non ti dispiaccia
> se Brunetto Latini un poco teco
> ritorna indietro, e lascia andar la traccia!

Non ti dispiaccia! Anche in queste parole cozzano insieme, mirabilmente contradittorie e concordi, la preghiera e l'accorato rimprovero, l'angoscioso riconoscimento dell'umiliazione presente e l'allusione al tempo così diverso che fu, e questa cul-

(1) Nell'esame minuto e diciamo psicologico del colloquio, avrò dovuto incontrarmi qualche volta collo ZINGARELLI, *Il canto XV dell'Inferno letto nella Sala di Dante in Orsanmichele*, Firenze, G. G. Sansoni Editore, 1900: ed è naturale, perché la sua esegesi è di solito così fina e compiuta, che è difficile trovare di meglio.

mina in quel nome pronunciato lentamente, e per intero, *Brunetto Latini*, che dice tante cose, ed è soprattutto una malinconica e velata ma energica affermazione della propria dignitá personale, offuscata ma non in tutto perduta. « Vedi, — par che egli dica — ora son io che ti prego di non sdegnare per pochi momenti che io m'allontani dal mio cammino e da' miei compagni (*la traccia*), per tornare indietro con te; io Brunetto Latini, che un tempo tu stesso (certo te ne ricordi) solevi pregare con timida riverenza, perché ti concedesse d'accompagnarlo per la sua via ».

Ma Dante è già tutto dolente d'essersi lasciato sfuggire quelle parole, in quel modo, e per dissipare la penosa impressione del povero vecchio rattristato e forse offeso, abbonda in manifestazioni, che mostrano come gli antichi sentimenti di tenerezza e di venerazione sieno sempre vivi nel suo cuore: « ma sono io che vi prego d'accompagnarmi, e ve ne prego quanto posso; e se volete, mi fermerò e mi sederò sull'argine, per trattenermi con voi, perché non abbiate a uscire di strada . . .». Qui gli balena ad un tratto il pensiero che Virgilio potrebbe non esser contento, e un po' impacciato e perplesso soggiunge: « almeno . . . , se lo permette costui, perché è lui la mia guida ». Come non l'avrebbe permesso Virgilio? Ma lo sguardo inquieto che Dante gli rivolge, a modo di tacita interrogazione, basta a mettere in rilievo che nel cuore

del discepolo l'affetto e la riverenza per l'uno de' suoi maestri non scema punto l'ossequio e l'obbedienza per l'altro; e così con un mezzo verso, Virgilio è restituito nel primo posto, che soltanto a lui spetta.

Per Brunetto, quelle affettuose parole, quelle chiare prove che l'antica riverente stima non s'è affievolita nel cuore di Dante, sono una dolce consolazione che lo rasserena e fors'anche chiama sulle sue labbra un pallido sorriso, malinconica ombra del sorriso che su nel mondo soleva rallegrare il suo volto; poichè Brunetto, come asserisce Filippo Villani, fu uomo faceto e motteggiatore, e sapeva con bel garbo suscitare l'ilarità di chi lo ascoltava. Egli, purtroppo, deve ora spiegare al discepolo che non può accettare la sua offerta di porsi a sedere sull'argine, perché la dura legge infernale non gli consente di fermare il passo neppur un istante, sotto pena di giacere per cento anni disteso al suolo, come i violenti contro Dio, e senza neanche quel leggero alleviamento, a loro concesso, di *arrostarsi*, cioè di farsi *rosta*, ossia schermo e ventaglio delle mani, a scuotersi dal corpo l'*arsura fresca*. Comincia dunque, anche questa volta, *O figliuolo*; e così affettuoso modo di chiamar Dante, che forse, secondo l'arte realistica dell'episodio, rispecchia un uso famigliare a Brunetto nella *vita bella*, qui, dove egli per la prima volta deve parlare direttamente della sua pena e teme forse di rinnovare

la ripulsione del discepolo, è ancora una tenera e dolente affermazione de' suoi diritti sul cuore di lui. E continua: « Qual di questa greggia. . . » Nel vocabolo *greggia* (meno sicuramente in *masnada*: piú tardi egli dirá *turba grama*) è una sfumatura di disprezzo: il povero Maestro, colle sue velate allusioni, vuol far comprendere al discepolo ch'egli stesso è giudice ben severo della propria vergogna. « Qual di questa greggia *S'arresta* punto, giace poi cent'anni Senza *arrostarsi* . . . ». È un gioco di parole come piacevano agli eleganti dicitori del tempo? (1). O è un lieve sorriso? Forse l'uno e l'altro, ma è soprattutto un sorriso che si disegna sul labbro di Brunetto, memore delle sue facete abitudini d'un tempo; uno di quei sorrisi, ahimè! che ci vengono sulle labbra mezzo sforzati, quando vogliamo nascondere la nostra confusione o simulare una sicurezza che ci manca.

Dante, dunque, va ora innanzi per la sua strada, passo passo, seguíto da Brunetto. Il pericolo delle fiamme lo giustifica appieno dello stare cosí in alto sull'argine, eppure egli sente una delicata

(1) Il fare sentenzioso e motteggevole del Latini potrebbe rintracciarsi anche nel suo poemetto italiano; quanto a giochi di parole, forse ve n'è uno solo, e non inventato da lui, poiché risale almeno a S. Agostino, vv. 2453 sgg.:

Non sai tu, che lo mondo
si poria dir non-mondo,
considerando quanto
ci à non-mondezza e pianto?

vergogna di non poter scendere in basso, per andare a paro col maestro: egli, almeno, procede a capo chino, in atto di profonda riverenza. E la prima parte del colloquio è finita; la presentazione di Brunetto è compiuta. Ma ai nostri occhi Brunetto s'è ormai quasi trasfigurato e quasi abbiamo dimenticato ch'è un peccatore: la dolcezza e la nobiltá de' suoi sentimenti, il suo rammarico della propria colpa, cosí manifesto, benché appena fuggevolmente accennato, gli hanno conquistato la nostra simpatia; mentre la sincera riverenza, che il suo discepolo gli dimostra, ci fa sentire che siamo dinanzi ad un uomo non comune e ispira anche a noi ammirazione e rispetto. Né il luogo né il peccato ormai scemeranno autoritá alle gravi parole che Brunetto sta per pronunciare e alla splendida apologia che sta per fare del suo grande discepolo.

Egli, quasi rifacendosi da capo, comincia tosto colla domanda che fin dal primo istante dell'incontro occupava tutta la sua mente e avrebbe subito rivolto al discepolo, se questi, con quel suo movimento tra di stupore e di ripulsione, non lo avesse spinto in un altro giro di pensieri:

> . . . . Qual fortuna o destino
> anzi l'ultimo dí quaggiú ti mena?

È suppergiú la domanda che il Deifobo vir-

giliano rivolge ad Enea; e cosí, nel quindicesimo del *Paradiso*, l'accoglienza che a Dante fa Cacciaguida, sará messa a confronto col contegno d'Anchise « quando in Eliso del figliuol s'accorse ». Insomma, Brunetto che, senza volere, parla con accenti virgiliani, riprende, senza saperlo, il motivo fondamentale del secondo canto, « io non Enea, io non Paolo sono », quasi contrapponendovi un'indiretta e inconscia affermazione, che Dante è bene un novello Enea.

' Qual *fortuna*, — egli dunque domanda, — cioè quale singolare e inaudito caso ti mena vivo quaggiú ? ' Ma subito la parola sembra inadeguata a Brunetto, per un avvenimento cosí straordinario, e aggiunge o meglio corregge *destino* (1), che vuol insomma significare disposizione e forse grazia celeste. Ma anche Virgilio suscita la sua curiositá, poichè Dante gli ha detto che va *seco*, e quindi anche di lui domanda notizia: Brunetto comprende che la misteriosa guida è gran parte del mistero del viaggio.

La risposta di Dante è la piú compiuta ch'egli potesse dare e che desse mai a un dannato: solo, vi manca il nome di Virgilio. ' Su nel mondo —

---

(1) L'ordine dei vocaboli è opportunamente rovesciato nel canto XXXII, 76: « Se voler fu o destino o fortuna Non so ». Nella Canzone *Tre donne intorno al cor*, v. 77, *destino*, accompagnandosi con *giudizio*, si direbbe che prenda per sè qualcosa della *fortuna*: « E se giudizio o forza di destino Vuol pur . . . »; ma anche qui si riferirà specialmente agli influssi dei corpi celesti.

egli dice — prima che giungessi sul colmo dell'arco della mia vita, mi smarrii in una valle; e solo ier mattina (cioè la mattina del 25 marzo: qui siamo alla mattina del 26) mi riuscí di trarmene fuori; ma poiché stavo in pericolo di ritornarvi, m'apparve in aiuto costui, e ora mi riconduce a casa, cioè sul vero cammino su in terra, per questo lungo e aspro cammino attraverso l'abisso infernale '.

Non lasciamoci ingannare, ripeto, come certi commentatori; dall'illusione che questa risposta sia troppo breve e generica: all'infuori della scena celeste fra le tre donne benedette e dell'intervento di Beatrice, che son segreti da non raccontarsi all'Inferno (dove anche il *monitu divom* di Deifobo s'offusca in quell'indeterminato *destino*), Dante rivela a Brunetto tutto ciò che ha rivelato a noi d'essenziale, nè più nè meno, e con nessun'altra ombra sarà più così esplicito, fino a Forese, nel penultimo cerchio del Purgatorio. È in fin de' conti tutta la narrazione del primo canto. Se manca ogni accenno al significato morale dello smarrimento e del viaggio, gli è che specialmente nell'*Inferno* manca di solito ogni accenno consimile: Dante ci racconta il suo viaggio e nulla più: l'allegoria non è il racconto, ma l'interpretazione del racconto, che deve fare il lettore da per se stesso e, si capisce, soltanto quando paia necessaria. Se queste cose si fossero sempre tenute presenti, non si sarebbe disputato tanto sul famoso

disdegno di Guido, che non può esser preso anzitutto se non nel senso letterale, sia pur attenuato quanto si voglia, d'un vero e proprio *disdegno* di Guido Cavalcanti per la poesia virgiliana, per l'*Eneide* (1). A cotale *disdegno* partecipò senza dubbio — e ce ne maravigliamo assai meno — anche il buon notaio Brunetto, al quale Dante si guarda bene di rivelare il nome di Virgilio. A che cosa avrebbe giovato? I due passi sono dunque paralleli e s'illustrano a vicenda; né il silenzio del quindicesimo canto è meno efficace che l'esplicita, sebbene in apparenza titubante, affermazione del decimo. A tacere di Ulisse e Diomede, che Virgilio medesimo prega in nome degli *alti versi* che nel mondo aveva scritto di loro, conviene attendere un poeta provenzale, Sordello, perché apparisca un'anima degna d'inchinarsi con sincera e consapevole ammirazione al cantore d'Enea; il che significa forse che la poesia provenzale, giá cosí antica e cosí ricca e giá pervenuta a cosí alta perfezione formale, sembrava a Dante meno lontana dagli insuperati e insuperabili modelli latini. Ma fra gl'Italiani non uno solo è da tanto, non il buon ser Brunetto, non Guido Cavalcanti, neppure il padre e maestro di tutti coloro « che mai

(1) La quistione a me sembra chiusa definitivamente colle ultime osservazioni del D'Ovidio, *Studii sulla Divina Commedia*, pp. 162 sgg. Ma l'unico sicuro fondamento al giudizio è il concetto che svolgo. Cfr. sopra p. 250; inoltre il saggio su « Farinata ».

Rime d'amore usar dolci e leggiadre », Guido Guinizelli, che di Virgilio non mostra d'accorgersi affatto: cosicché sola grandeggia, accanto a Sordello e a Stazio, la figura di Dante, che si proclama da sé, con sicuro orgoglio e con profonda commozione, il primo fra gli Italiani che sia ritornato alla poesia di Virgilio e l'instauratore di quella sua arte perfetta e perfettamente cosciente nella nuova poesia volgare d'Italia (1).

Fatto è che la risposta di Dante pare a Brunetto sufficiente e non domanda di piú: egli ha avuto da essa chiara conferma che un alto *destino* regge le sorti del suo straordinario discepolo. Perciò, dopo aver forse meditato un istante e contemplato nel suo pensiero il futuro, riprende con tono commosso e quasi solenne:

. . . . Se tu segui tua stella,
non puoi fallire al glorioso porto,
se ben m'accorsi nella vita bella;
e s'io non fossi sì per tempo morto,
veggendo il cielo a te cosi benigno,
dato t'avrei all'opera conforto.

La *stella* che Dante deve seguire è — pren-

(1) Non dimentico Forese, ma si noti che la menzione di Virgilio lascia affatto freddo lui e i compagni. A me pare che ci debba essere un'allusione autobiografica: « io sarò lá dove fia Beatrice » (che tu hai conosciuto bene, si sottintende); « Virgilio è questi . . . » (e tu vedi che il mio amore per lui, di cui forse non ti rendevi piena ragione, ha dato i suoi frutti, come quello per Beatrice). Ma è difficile far parlare il silenzio. Per l'episodio di Forese cfr. pp. 190 sg., 305.

dendo l'espressione alla lettera — la costellazione dei Gemini, alla quale il Poeta stesso riconosce, nel ventiduesimo del *Paradiso*, di dovere *tutto, qual che si sia, lo suo ingegno*; poichè, secondo le teorie astrologiche del tempo, essa predispone coloro che nascono sotto la sua influenza allo studio e al sapere. Naturalmente, a Brunetto era ben noto in che mese fosse nato Dante e se *sotto buona* o *sotto cattiva stella*. Anche l'espressione *veggendo il cielo a te così benigno* significa a un dipresso lo stesso; benchè non si possa escludere che Brunetto voglia coll'*opera delle ruote magne* accompagnare insieme anche la *larghezza delle grazie divine*, delle quali però egli, dannato, non può e non sa parlare sicuramente. Ne parlerà Beatrice in un passo che di questo è quasi un commento. E, giovandoci d'esso senza indugio, dobbiamo osservare che certo il buon Maestro, pur alludendo alla costellazione dei Gemini e pur non dimenticando affatto la presente e la futura gloria letteraria di Dante, non intende riferire soltanto ad essa la sua predizione, ma a tutta l'attivitá di lui nel suo complesso, attivitá d'uomo e di cittadino; e questa è l'*opera* alla quale, se non fosse stato sopraggiunto dalla morte troppo presto per Dante, egli avrebbe voluto dargli incitamento e conforto.

Tale era infatti il dovere dell'uomo saggio e buono, favorire i disegni del cielo, manifesti nei doni, prodigati a Dante, di cosí alte facoltá intel-

lettuali. Ma ecco, di fronte ad un solo o a pochi buoni, ossequenti ai voleri celesti, levarsi la volontá maligna d'un intero popolo traviato, che, come invidioso dei doni ad altri largiti, usa ogni sua forza per renderli vani e disperderne il frutto. Questo è l'annunzio di Brunetto al discepolo. 'L'ingrato popolo maligno, disceso anticamente da Fiesole, ed aspro, rozzo e salvatico come il monte e il macigno dov'ebbe origine, « ti si farà, per tuo ben far, nimico » '. Così Brunetto, come giá Ciacco e Farinata, ma con ben maggiore ampiezza e determinatezza, predice a Dante le sue sventure e l'esilio. Una leggenda, accolta anche da Brunetto nel *Tesoro*, raccontava che i Romani, dopo distrutta Fiesole, avevano edificato Firenze, popolandola parte della loro gente e parte di gente fiesolana; cosicchè non è da maravigliare, dice Giovanni Villani, se i Fiorentini sono sempre in guerra e discordia fra loro, « essendo stratti e nati di due popoli cosí contrarii e nemici e diversi di costumi, come furono gli nobili Romani virtudiosi e' Fiesolani rudi e aspri di guerra ». Il Villani, nella sua filosofia della storia, probabilmente danteggia; poiché, proprio pel nostro Poeta, nelle dissensioni interne di Firenze rivive e ribolle sempre l'antico furore d'inimicizia di Fiesolani e Romani, trasmesso di generazione in generazione, per un singolare fenomeno d'atavismo, da circa dodici secoli; e contro di lui, Dante, disceso dal buon sangue di Roma, *nobile e virtu-*

dioso, si leva l'idra dalle cento teste della malizia fiesolana. 'E ben a ragione', soggiunge con dolorosa ironia Brunetto, 'poiché non conviene che in mezzo ai sorbi, che danno agro e spiacevole frutto, cresca e fruttifichi il dolce fico'. Ahimè! né la malizia né l'ingratitudine innata basterebbero a spiegare tanta aberrazione del popolo fiorentino, se non fosse proverbiale la sua cecitá (1), e se, insomma, anche per questa, nulla intravedendo piú oltre de' loro immediati ed egoistici vantaggi, non avessero fatto della loro disgraziata cittá l'albergo prediletto dei tre piú gravi fra i peccati capitali:

> Vecchia fama nel mondo li chiama orbi;
> gente avara, invidiosa e superba:
> da' lor costumi fa che tu ti forbi!

Cosí Dante ode per la prima volta che cagione delle sue sventure sará il suo ben operare. La figura del Poeta, buono in mezzo ai malvagi, puro e nobile sangue romano fra una triste schiatta inferiore, comincia ad innalzarsi e a giganteggiare davanti all'animo nostro.

Il buon notaio Brunetto, via via che parla, si

---

(1) Varie sono le opinioni intorno all'origine di questo nomignolo di 'ciechi', attribuito ai Fiorentini dagli altri Toscani; ma certo li credevano meno ciechi che non sonasse l'adagio. Nel tempo dell'Umanesimo essi erano invece detti «occhi acuti e male lingue», cfr. L. GEIGER, *Rinascimento e Umanesimo in Italia e iu Germania* (ONCKEN, *Storia univ.*, II, 8, trad. ital.), p. 129.

trasfigura, o meglio ritorna interamente l'uomo d'un tempo, dimenticando nella sinceritá e nell'ardore de' suoi sentimenti la sua condizione di dannato. Egli riprende il suo posto di Maestro, con tanta maggior dignitá quanto piú grande è il merito del discepolo; e, fra le osservazioni dello sperimentato uomo politico, e anche dell'uomo che, purtoppo, ha sperimentato l'indole de' suoi concittadini coll'esilio, questa sua cosciente autoritá di Maestro si rispecchia alteramente nel verso « dato t'avrei all'opera conforto », e piú ancora nell'ultimo, ch'è come un riassunto di tutti i suoi antichi insegnamenti morali: « da' lor costumi fa che tu ti forbi! ». Ma improvvisamente, per lo sdegno che lo infiamma, il tono quasi didattico e l'invettiva sentenziosa ed ironica s'innalzano sfavillando in un'espressione magnanima, che, mentre proietta una gran luce su Dante, fa apparire Brunetto quasi maggior di sé stesso:

> La tua fortuna tanto onor ti serba
> che l'una parte e l'altra avranno fame
> di te:

'non solo i Neri, ma la tua parte medesima, i Bianchi, si avventeranno con furore contro di te: questa sarà la tua gloria!'

'E si avventeranno invano: tu non sei pasto per la loro fame!' soggiunge ironicamente Brunetto, da quell'esaltazione lirica, che non potrebbe durare troppo a lungo in lui, ritornando subito ai suoi prediletti idiotismi quasi furbeschi:

« lungi fia dal becco l'erba ! ». Questa rozza frase, che dice assai piú che non paia, poiché certo allude a una speciale protezione che il cielo accorda a Dante, è con un nuovo impeto di eloquenza sdegnosa commentata e rafforzata nelie ultime parole di Brunetto: ' Si straziino le bestie fiesolane fra loro, ché questo è lo *strame* che a loro conviene; e non osino avvicinare le ingorde bocche alle piante nate del buon seme romano — se alcuna ne sopravvive in quel loro letame (1), — le quali rimasero in Firenze, quando la malizia fiesolana la contaminò tutta '.

La risposta di Dante è dapprima uno sfogo di tenerezza appassionata, poiché l'anima sua è commossa, non solo dai ricordi, ma piú ancora dalle magnanime parole di Brunetto, che toccano le piú nobili corde de' suoi sentimenti, e, pur confermando e determinando meglio oscure minacce da lui giá udite, lo spronano e lo confortano alla dura battaglia contro l'avversa fortuna e contro la malizia degli uomini. Come un generoso destriero che sente da lontano la tromba della battaglia, Dante si scuote e si esalta, udendo che il suo *ben fare* gli susciterà contro tanta tempesta d'odio e d'invidia, e l'ardente coraggio, che

(1) Ad altro proposito, nell'*Epistola* ai Principi d'Italia, § 4, Dante scrisse: « et si quid de Troianorum Latinorumque semine superest, illi cede ». Nell'*Epistola* ai Fiorentini, § 6, i Fiorentini stessi sono chiamati « miserrima Fesulanorum propago ».

freme nel suo gran cuore, trabocca in una sublime affermazione di sé stesso e della sua incrollabile volontà di non aver mai altra guida delle proprie azioni che la propria intemerata coscienza. Davanti al fantasma della fortuna capricciosa e nemica, davanti alla paurosa figura di quel maligno popolo fiesolano, spiante l'opportunitá di avventarsi a fare strazio de' buoni, si leva rigida e austera la figura del Poeta, e non invoca altro aiuto che questo, la sua coscienza: egli non ha bisogno d'altro scudo contro tutte le armi appuntate al suo petto né d'altra luce per rischiarargli la via.

'Se i miei desiderii — egli risponde teneramente al Maestro — avessero potuto essere interamente esauditi, voi non avreste ancora cessato di far parte della nostra umanitá; poiché mi sta fitta nella mente, e rivedendola qui piú vivamente m'accora, la vostra cara e buona e paterna imagine, del tempo che su nel mondo m'insegnavate, in ogni propizia occasione [*ad ora ad ora,* cioè di tempo in tempo, a quando a quando], come l'uomo si faccia immortale colla sapienza e colla virtú. Ma, finché io viva, conviene, o parlando o scrivendo, che si conosca nelle mie parole quanto vi debbo e quanta gratitudine vi serbo.'

'Ciò che del corso della mia vita avvenire voi mi narrate, si fissa incancellabilmente nella mia memoria [come gli aveva prescritto Virgilio nel canto decimo]. Questo vostro oscuro testo

io lo conserverò scritto nella mente, perché vi aggiunga le sue *chiose* una Donna *che saprá*, se m'è dato di giungere fino a lei.' [Dante ripete qui fedelmente, ma un po' velatamente, di Beatrice quello che gli aveva annunziato Virgilio, nel luogo ricordato pur ora: « Da lei *saprai* di tua vita il viaggio »] (1).

'Ma questo voglio che vi sia manifesto, riguardo al minaccioso futuro che m'annunciate: pur che non mi rimproveri la mia coscienza, io, « alla fortuna, come vuol, son presto »: mi venga incontro la fortuna con quell'armi che vuole, io sono pronto!' (2).

Non è nuova agli orecchi miei tale arra!

Dante allude alla predizione di Ciacco e a quella soprattutto di Farinata, dopo la quale era rimasto smarrito; ma, ora che la prima naturale impressione di sgomento è giá, per cosí dire, scontata, lo stesso monotono ripetersi delle medesime minacce, nell'istante che ci ripensa lo urta e l'offende, mutando improvvisamente la sua

---

(1) Si osservi che ritornano anche le medesime espressioni. E cosí pure ne' versi: « La mente tua *conservi* . . . » e « Ciò che narrate di mio corso scrivo E *serbolo* . . . ».

(2) Oppure: voglia essa pace o guerra. È una sfida cavalleresca, come, per es., nella *Tavola ritonda* Polidori, p. 356: « . . . sono vostro nimico (dice Tristano a Palamides) e sono ancora acconcio di donarvi pace; o, se vi piacesse piú tosto la guerra, ancora io sono presto a farla con voi: sicché, qual piú vi diletta e piace, quella pigliate ».

esaltazione cavalleresca in un sentimento d'impazienza e di sprezzo: 'Non è la prima volta, in questo mio viaggio infernale, che mi suonano agli orecchi parole come le vostre, quasi *caparra* di quello che il futuro mi serba. Ebbene,

> . . . giri Fortuna la sua rota
> come le piace, e il villan la sua marra!

Si fractus illabatur orbis... Ma l'espressione di Dante è di un'intensitá intraducibile: significa suppergiú 'faccia pure la fortuna, facciano il piacer loro gli uomini sconoscenti e malvagi'; ma nel tempo stesso ci dice che per Dante, imperterrito nella sua fiera coscienza, quel pauroso girare della ruota della fortuna non ha maggiore importanza che l'innocuo maneggio del villano, il quale ne' campi, con gesto tranquillo, volta e rivolta la marra. Anche Dante, nel suo impaziente sdegno, discende alle umili frasi proverbiali del popolo, che sono cosí ricche di rozza energia: egli che prima, in una concitazione sublime, sembrava anelare alla battaglia per l'ideale, ora a un tratto sente un superbo fastidio di tutte quelle piccole cose che gli attraverseranno il cammino, e al suo disprezzo della fortuna e degli uomini non s'addice piú se non un'espressione di disprezzo.

Virgilio, che andava innanzi, aveva ascoltato con apparente indifferenza fin qui: a questo punto si volge un poco indietro verso di lui, e lo guarda senza parlare. L'antico Poeta sente certo una

gran voglia d'abbracciare il suo maraviglioso discepolo e d'esclamare come giá un'altra volta:

benedetta colei che in te s'incinse!

Ma nascondendo la sua commozione per cosí generosa maniera di mettere in pratica i suoi insegnamenti, si contenta di ribadirli, dando al discepolo una lode modesta, nella forma d'una massima generale (e non troppo chiara, a dir vero). Nel decimo canto, vedendolo *sí smarrito* per la predizione di Farinata, gli aveva comandato, paternamente ammonendolo: « La mente tua conservi ciò che udito Hai contra te ». Ora, egli si mostra pienamente soddisfatto: ' buono è l'ascoltare — gli dice — a chi prende nota per l'avvenire ' (1). E pare che questo significhi: ' Felice te, che dalle cose che ascolti sai trarre cosí alta preparazione di energica virtú per gli anni dolorosi che verranno! ' Certo, Dante del suo momentaneo smarrimento per la predizione di Farinata ha fatto ammenda degna di lui, e l'evidente contrapposizione de' due passi mostra che n'è ben consapevole e che vuole ne sia ben consapevole anche il lettore.

---

(1) Con frase piú volgare si potrebbe tradurre: ' Bravo, tu *l'hai capita* pel suo verso, e si vede che ne farai tuo pro '. E si potrebbe forse rammentare l'*Apocalissi*, I, 3: « Beatus qui legit et audit verba prophetiae huius, et servat ea quae in ea scripta sunt ». Un'altra interpretazione è nel commento del Torraca. O, infine, è da scrivere *là*, lassù, in Cielo?

Ed ora il canto, dopo aver toccato il punto piú alto della commozione, discende a intonazione piú tranquilla; poiché gli animi non possono senza sforzo rimaner cosí tesi troppo a lungo, e d'altra parte il Poeta deve pensare a trarre dal suo viaggio insegnamenti piú generali e di comune utilitá. Egli domanda dunque a Brunetto quali sieno i suoi compagni «piú noti e piú sommi»; poiché solo di questi gl'importa, e il sacro Poema, per raggiungere lo scopo morale e civile a cui mira, dev'essere «come vento Che le piú alte cime piú percuote».

La risposta di Brunetto, piena di accorata ironia, palesa un fatto assai triste, la grande diffusione dell'ignominioso peccato: egli potrá dire d'alcuni de' suoi compagni, ma non di tutti, «ché il tempo saria corto a tanto suono». E c'è anche di peggio, come ci prepara ad udire quell'*insomma, sappie*, che nella sua titubanza ci rivela quanto costi a Brunetto di dover dire quello che dice: tutta quella turba di peccatori è composta d'uomini di chiesa e di letterati famosi, «d'un peccato medesmo al mondo lerci». Quest'ultima parola Brunetto la riferisce anche a sé stesso, senza nominarsi, per un natural senso di pudore: egli si vergogna e si accora d'aver peccato cosí e d'aver avuto tanti compagni nel male. Ma il cuore dell'uomo è tanto complicato e contraddittorio! Chi sa se nel tempo stesso Brunetto involontariamente non si consoli un poco di poter far

capire al discepolo che il suo non era un caso isolato, che uomini de' piú insigni avean peccato come lui, che si trattava insomma quasi d'un vizio professionale? Da questo suo inconscio sentimento sgorgano forse que' due magnifici versi, cosí insistenti e cosí lunghi, specialmente il secondo:

> In somma, sappie che tutti fur cherci
> e letterati grandi e di gran fama.

Dei tre compagni di pena che Brunetto ricorda, Prisciano è il celebre grammatico del secolo VI, signore delle scuole medievali e anche delle scuole umanistiche; ma non sappiamo perché mai Dante gli abbia attribuito quello sconcio peccato. Francesco d'Accorso fu celebre giurista, professore all'Universitá di Bologna, dove Dante potrebbe perfino aver ascoltato da giovane qualche sua lezione. Il terzo è un fiorentino, Andrea dei Mozzi, che nel 1287 fu nominato vescovo della sua cittá nativa, e poi trasferito, per la sua cattiva condotta, alla città del Bacchiglione, a Vicenza, nel 1295, da colui che Brunetto chiama, non senza una punta d'ironia, il *Servo dei Servi*: dal papa, cioè, ma qual papa! Uno dei meno evangelici, colui che voleva assidersi *super reges et regna*, Bonifazio ottavo.

Mentre Prisciano e Francesco d'Accorso vengono nominati senza special nota di biasimo, il solo ricordo del vescovo de' Mozzi suscita in Brunetto un senso di ripulsione: e invero, non

soltanto appare in lui più ripugnante il peccato per l'alta dignitá ecclesiastica di cui era rivestito, ma egli fu inoltre uomo di cosí misero e sciocco cervello, un cosí *magnus bestionus,* come dice nel suo singolare latino Benvenuto da Imola, da formare uno stranissimo impasto di turpe e di scimunito. Nel verso veramente gonfio di dispregio e di tedio, « s'avessi avuto di tal tigna brama », par di sentire l'invincibile fastidio di Brunetto per uno sciocco e indegno compagno; ma di altre anche piú caustiche espressioni *fia laudabile tacerci.* Brunetto non smentisce mai la sua fama di bel parlatore e di arguto e mordace motteggiatore.

Il canto volge al suo termine. Tutto ciò che Dante poteva desiderar di sapere ha saputo, e riguardo a se stesso e riguardo all'ammaestramento degli uomini in generale. Ed ecco, Brunetto interrompe a un tratto il colloquio: egli che procede con Dante in senso contrario a quello che dovrebbe, vede lontano, nella semioscuritá, un *fummo*, un polverio (o meglio, forse, proprio un fumo di fiamme calpestate) sorgere dal sabbione: è un'altra schiera di violenti contro natura, che s'avvicina nella sua rapida corsa eterna. Le leggi d'abisso vietano a Brunetto d'incontrarsi con gente non sua; getta a Dante un'ultima preghiera, la preghiera suprema, che forse da un pezzo chiudeva nel suo cuore e forse giá piú volte gli era venuta sulle labbra:

Sieti raccomandato il mio *Tesoro*!

e poi, via, in una corsa sfrenata, per rimettere il tempo perduto e raggiungere la propria schiera, ormai ben lontana. Al Poeta, che si volge a guardarlo, come per seguir col suo cuore e coll'ultimo addio del suo cuore il povero vecchio Maestro, perduto per sempre, egli appare, nella caligine infernale, sinistramente rischiarata dai bagliori delle fiamme pioventi, come uno dei corridori che si contendono il premio del *drappo verde,* nelle corse del palio, a Verona, per l'aperta campagna :

e parve di costoro
quegli che vince, non colui che perde (1).

II

Il buon notaio fiorentino fu esaudito nella sua estrema preghiera ; e per quanto egli, nella *vita serena*, potesse accorgersi che stelle benigne avevano vegliato sul natale di Dante, certo non immaginò mai che affidando alla voce di lui di tener viva la fama del suo *Tesoro*, egli s'affidava alla voce piú poderosa che forse abbia mai risonato sulla terra, capace di tener desti gli echi dei secoli più lontani.

---

(1) Forse vuol dire che Brunetto raggiunse la sua schiera, sfuggendo alla terribile pena dei *cent'anni*. Anche il perditore aveva in quelle corse un suo premio, che lo esponeva al dileggio della folla, cfr. ZINGARELLI, conferenza cit., nota 19, a pp. 38 sg. ; e qui ben terribile premio avrebbe avuto Brunetto *perdendo*.

La figura di Brunetto non è delle piú alte del Poema, o vogliam dir meglio non è in alcun modo una figura eroica: brilla a quando a quando anche in lui qualche lampo di passione, ma non è l'ardente e incoercibile passione, che, pur consumando lo spirito, assume contro le forze avversarie un atteggiamento di superbo dominio, come l'amore di Francesca o l'ardore partigiano di Farinata. Il vero personaggio eroico nel nostro canto è Dante.

Questi, che di solito ama celarsi dietro il savio suo Duca, e mantenersi nella comune mediocritá delle anime umane, con tutte le loro dubbiezze, i loro errori, le loro súbite e irragionevoli paure, tratto tratto, all'improvviso, come Ruggero che scopre lo scudo abbagliante, lascia per un momento sfolgorare al di fuori la luce del fuoco nascosto, che avvampa l'anima sua. Cosí, davanti a Farinata, che a lui, chino in atto di rispettosa deferenza, rinfaccia l'umiliazione de' suoi maggiori, l'orgoglio di Dante sfavilla sotto l'inaspettata percossa, e ripaga la ferita con piú crudele ferita; ma subito, poiché Farinata, quasi stupefatto di trovarsi di fronte a un uguale, abbandona il suo superbo disdegno, Dante può di nuovo farsi riverente e modesto e lasciare che torreggi sola nella sua rigida immobilitá l'alta statura del vincitore di Montaperti. Ma qui, nel nostro canto, le parti sono invertite, e il Poeta che si trova davanti al buon vecchio notaio Bru-

netto Latini, il quale ha poco da raccontare di se stesso e non nasconde nell'anima nessun ardore di fiera passione, il Poeta qui diventa il centro dell'azione e appare al nostro sguardo attonito nella sua vera grandezza, in atto superbo di sfida alla fortuna ed agli uomini. È una stupenda figurazione fra drammatica e lirica, la piú compiuta che il Poeta abbia fatto di sé stesso, in quel mirabile sviluppo di sentimenti, dalla riverenza accorata alla riconoscenza piú soave ed espansiva e alla fierezza indomita e sprezzante dell'uomo sicuro della propria virtù; e nell'ultima parte è quasi un sceneggiamento della lirica pura della Canzone, forse di pochi anni anteriore (1), *Tre donne intorno al cor mi son venute*, e specialmente di quel suo verso sublime:

L'esilio, che m'è dato, onor mi tegno.

Eppure, anche se Brunetto non sia il vero protagonista dell'episodio, quanta vita anche in lui! Sogliamo dire che di lui sappiamo ben poco; ma, al modo stesso che ci pare di avere una conoscenza assai più intima d'un qualsiasi personaggio storico se ne possediamo un ritratto, eseguito dal vero da un pittore insigne, cosí pos-

(1) Del marzo-aprile 1304? Ma cfr. CARDUCCI, *Opere*, XVI, 42 sgg. Si potrebbe dire nondimeno che tra la Canzone e il XV dell'*Inferno* vi sia una relazione, che ricorda quella fra la prima *Egloga* (coi noti versi « Nonne triumphales melius pexare capillos. . . ») e il canto XXV del *Paradiso*.

siamo facilmente consolarci di quello che ignoriamo di Brunetto, vedendolo davanti a noi, nella rappresentazione dantesca, vivo e parlante: né certo alcuna opera di pittura saprebbe farci conoscere cosí a fondo l'anima d'un uomo. A non tener conto di rapidi schizzi, come l'insuperabile Belacqua, certo è questo il ritratto più realistico che sia uscito dalla mano di Dante. Il buon notaio e scriba del Comune fiorentino doveva esser così, con quelle sue espressioni e que' suoi giuochi di parole e que' suoi modi proverbiali e sentenziosi: pieno di affettuosa tenerezza, ma cosí naturalmente dignitoso da incutere anche in un uomo come Dante indimenticabile rispetto e venerazione; arguto e faceto, ma pur capace, ne' momenti di maggior commozione, di sollevarsi a una sincera e sdegnosa eloquenza. Gli manca forse un gesto cosí caratteristico, da imprimersi nella nostra immaginazione per sempre come un segno infallibile di riconoscimento, e intorno al quale tutti gli altri si raccolgano in organica unitá; ma ogni tratto è però colto con occhio sicuro dall'immediata realtá della vita, e specialmente attraggono la nostra ammirazione le prime parole dello straordinario colloquio e quell'ultimo pensiero, rivolto al *Tesoro*, nel quale balena l'ambizione del letterato, del dotto, non senza una punta dell'ingenua vanitá che non dispiace nei vecchi. Cosí Brunetto rimane davanti alla nostra memoria come una di quelle simpa-

tiche e venerande figure, che talvolta s'incontrano nella vita, le quali lasciano in noi soltanto un rammarico, di non aver potuto conoscerle meglio.

Ma una domanda ha sempre affaticato e turbato gli spiriti degli studiosi di Dante: perché mai egli condannò il Maestro che amava all'Inferno e a cosí turpe luogo dell'Inferno? In tutta la *Divina Commedia,* tre sole volte, una per Cantica, Dante si abbandona all'impeto di quella sua sfavillante gratitudine, che circonda le persone che ne sono oggetto d'un'aureola luminosa; ma né per i Malaspina né per Cangrande egli trova piú alte, piú tenere, piú commoventi parole che per Brunetto: ora, come si concilia la stridente contraddizione fra tanta soavitá di riverente e riconoscente affetto e l'infamia della inesorabile condanna?

Michele Scherillo, in un libro assai noto, studiò accuratamente gli oscuri motivi della condanna pronunciata da Dante contro il Maestro; e i concetti principali del suo acuto ragionamento son questi due che riassumo. Anzitutto, se Dante ha condannato il povero Brunetto, vuol dire ch'era colpevole: e su questo necessario ed evidente presupposto mi pare non ci sia da discutere. Se no, Dante avrebbe calunniato a cuor leggero il Maestro a cui tanto doveva, e si sarebbe studiato di rendere piú efficace e più credibile la calunnia con tutti gli espedienti e le

raffinatezze dell'arte, assumendo con lui quell'ipocrita e farisaico atteggiamento di accorata pietá, pieno di reticenze e disottintesi! Non ne parliamo, perché, se è male dire delle sciocchezze, è forse peggio perdere il tempo a confutarle.

Ma, per colpevole che Brunetto fosse, che necessitá aveva Dante di collocarlo nel suo Inferno, rendendo noto a tutti quello che forse era noto soltanto a pochi, e perpetuando nell'avvenire l'obbrobrio di una persona a lui cara? Alla difficile domanda l'amico Scherillo risponde: «Senza dubbio, se il Poeta avesse per lo meno lasciato in disparte il suo Brunetto, si sarebbe mostrato piú umano; ma egli aveva brama del contrario, ambiva cioè mostrarsi supremamente giusto ed imparziale. Gli esempi, che avessero avuto *la sua radice incognita e nascosa,* non sarebbero stati efficaci sulle fantasie tralignanti; e il poeta civile e morale, preoccupato del pericolo che correva la repubblica a lasciare occulti i malefizii, preferisce di mettere a nudo le magagne soprattutto *delle anime che son di fama note.* E se tra codeste ce ne saranno di quelle a lui carissime, tanto meglio: la serenitá della sua condanna riescirá anche piú memorabile. L'effetto drammatico che sarebbe sgorgato dalla situazione poetica avrebbe fatto meglio risaltare il suo sentimento di giustizia, e il rimpianto del verso resa piú luminosa e fruttuosa la correzione morale».

Queste belle parole, secondo me, rappresentano con molta approssimazione gli argomenti coi quali Dante dovette provarsi a persuadere a se stesso che, moralmente, l'episodio di Brunetto non era una cattiva azione e che, anche riguardo all'efficacia pratica del Poema, non sarebbe riuscito inopportuno o dannoso. Come giustificazione morale sono dunque argomenti trovati bene, e possono parer sufficienti anche a noi: anzi, si deve forse aggiungere che se Dante non avesse avuto in pronto una giustificazione cosí poderosa, non si sarebbe indotto, qualunque cosa gliene costasse, a introdurre sulla scena dell'Inferno Brunetto. E nondimeno, noi sentiamo che le obbiezioni a quegli argomenti ci vengono spontanee e in gran numero sulle labbra, e che, per bene accomodati e appropriati ch'essi paiano, mal riescono a nascondere quel non so che di ricercato e d'artificioso ch'è proprio delle giustificazioni trovate dopo il fatto, o per dar la ragione morale d'un fatto che non aveva ragioni morali. Dante, il quale salvò Nino Visconti — e di trovarlo nel Purgatorio non si mostra meno stupito che di trovar Brunetto nell'Inferno (*Siete voi qui, Ser Brunetto? — Giudice Nin gentil, quanto mi piacque Quando ti vidi non esser fra i rei!*) — Dante che dunque diede prova di non temer l'accusa, certo assai facile ed ovvia, di parzialitá per l'amico, avrebbe poi temuto l'accusa di parzialitá verso il suo vecchio e amoroso Maestro, dimen-

ticando quello che tutti avrebbero saputo ricordargli, che per le colpe di quei nostri quasi genitori intellettuali che sono i maestri, un pietoso e pudico silenzio è dovere! Sarebbe veramente un singolare accesso di feroce e parzialissima imparzialitá, s'egli avesse condannato deliberatamente, solo per essere giusto, colui che gli aveva insegnato « come l'uom s'eterna », mentre nessun altro si trova nel suo Inferno di tutti coloro ch'ebbero con lui intime e durature relazioni d'affetto!

Se dunque Dante, non ostante tutto, ha voluto introdurre Brunetto sulla scena, mentre poteva tacere di lui, e ha voluto metterlo in scena proprio nell'Inferno, mentre poteva trovar posto acconcio all'episodio nel suo Purgatorio, bisogna credere che abbia avuto altre ragioni di assai diversa natura, e cosí gravi da indurlo a rassegnarsi anche alla nomea di giudice, per quanto giusto, immite ed ingrato, che ama far qualchecosa piú del suo doloroso dovere. Che a tale nomea s'acconciasse, quand'era necessario, si capisce e può parere in accordo col suo fiero carattere: che ne andasse a bella posta in cerca, senza necessitá, e alle spese d'una delle persone ch'egli mostra d'aver amato e venerato di più al mondo, di colui ch'egli esalta come il primo de' suoi benefattori ed esclama di volerlo celebrare come tale finché la vita gli duri, a me sembra un assurdo. Ma quale altra necessitá cosí grande, cosí inevitabile poteva dunque costringere Dante?

Una necessitá morale d'altro genere, e, insieme, quella che è la sola veramente grande e inevitabile per un poeta, la necessitá dell'arte sua. Bisogna cioè supporre che Dante avesse proprio bisogno di Brunetto nell'*Inferno* e in quel punto dell'*Inferno*, e che nessun altro personaggio gli si presentasse alla mente, capace di tenere il suo posto.

La scelta di Brunetto, adunque, non è giá dovuta a un rigido criterio teorico di giustizia punitiva, che non avrebbe persuaso l'animo profondamente affettuoso e riconoscente di Dante, ma bensí a una dura necessitá pratica, concernente l'architettura dell'intero Poema, e quindi, in conclusione, anche lo scopo al quale il Poeta mirava con esso. S'è fatta una lunga e senza dubbio non inutile discussione sul *diritto di grazia* e sul *diritto di scelta*, che Dante si riserba nell'assolvere o nel condannare; si sono esaminati con molto acume tutti i casi, che, naturalmente, apparvero assai diversi fra loro e determinati da circostanze e da intenti diversi: qui ora abbiamo un caso nuovo, non meno importante e, vorrei dire, non meno naturale degli altri, la condanna d'una persona teneramente cara, pronunciata da Dante a malincuore, ma senza esitare, perché cosí esigeva la superiore economia del Poema. È un motivo artistico; il quale però nella mente di Dante, che cosí alta mira politica, civile e morale aveva assegnato al suo Poema, doveva facilmente assumere l'aspetto e l'importanza d'un motivo morale.

La *Divina Commedia*, il poema universale sorto da una straordinaria fusione de' piú diversi e in apparenza più eterogenei elementi, il maraviglioso prisma dalle innumerevoli facce, che da ogni parte ci si presenta sotto una luce nuova ed inaspettata, ha per suo scopo finale e supremo di preparare la rigenerazione morale e politica dell'Italia: quasi un nuovo Vangelo civile, che Dante certo credeva d'esser stato chiamato a bandire fra gli uomini, per speciale grazia e predestinazione divina. Ora, perché l'alto verso del Poema potesse avere efficacia sulle dure menti degli uomini, conveniva ch'essi fossero persuasi della dignitá morale del Poeta, e che la sua autorità d'uomo, di cittadino, di filosofo apparisse loro sotto ogni aspetto grande, compiuta, luminosa. Perciò, nel centro dell'*Inferno,* per bocca di Brunetto Latini, il suo vecchio illustre maestro, e nel centro del *Paradiso,* per bocca del grande capostipite della sua schiatta, il crociato cavaliere dell'Impero e martire della fede Cacciaguida, il Poeta esalta se stesso non soltanto come buono e giusto e utile cittadino, ma come insigne per nobiltá di schiatta e privilegiato fin dall'adolescenza per grazie speciali e speciali ispirazioni del Cielo; cosicché, dall'alto di quel suo quasi piedestallo di gloria, egli potrá, coi migliori auspici, annunciare le parole di verità che egli crede dovranno mutar faccia alla terra e richiamare dal bando l'eterna bandita, la Giustizia.

Come nessuno meglio di Cacciaguida avrebbe potuto nel Paradiso attestare e magnificare la nobiltá della schiatta del Poeta, circondandola del misterioso fulgore delle prime origini e delle prime glorie fiorentine, cosí nessuno meglio di Brunetto, il vecchio saggio, dotto di storia, di filosofia, d'astronomia, di politica, teorico e pratico insieme, maestro, nel tempo stesso, del popolo fiorentino e suo, avrebbe potuto, qui sul principio del Poema, affermare altamente ch'egli nel giovane pensoso discepolo aveva riconosciuto la pianta del buon seme romano, e che sulla sua fronte aveva veduto risplendere la luminosa impronta dei predestinati a grandi cose (1).

Nel canto di Brunetto, adunque, il pensiero centrale è l'apoteosi che il Poeta volle far di se stesso, per parere agli uomini degno dell'alta missione che s'era assunto come sua; ed io non dubito che Brunetto non si troverebbe all'Inferno se Dante non avesse avuto bisogno di lui, per dare a' suoi fini personali e politici la piú conveniente e la piú efficace espressione poetica. Possiamo guardare attorno fra i contemporanei di Dante, della sua generazione e di quelle immediatamente anteriori alla sua, ma non vi sco-

(1) Anche lo Scherillo, nel volume ricordato, *Alcuni capitoli della biografia di Dante,* ricercando a pp. 206 sgg. «la ragione politica dell'episodio» del nostro canto, nota l'opportunità della scelta di Brunetto.

priremo nessuno che vanti i diritti o le attitudini di Brunetto a rappresentare la parte che Dante gli fa rappresentare; e finalmente ritorneremo ancora a considerare con ammirazione quella genialissima simmetria del Maestro e dell'Avolo, nella quale forse si manifesta la poderosa organizzazione d'una mente, che fin dall'inizio aveva, di cosí vasto e molteplice poema, disposto armonicamente tutte le fila.

Chi sa? Forse gli episodi di Brunetto e di Cacciaguida sono fra quelli che prima balenarono alla mente di Dante e intorno ai quali, come intorno a *fermi poli,* s'avvolse e si svolse tutta l'azione della *Divina Commedia.* In mezzo ad essi, e legato soprattutto col primo da evidenti allusioni, un altro episodio autobiografico di capitale importanza, il quale, si noti, co' suoi naturali addentellati chiude le scene del Purgatorio; l'episodio cioè di Forese, dell'' amico' fiorentino, che si continua e s'integra con quelli di Buonaggiunta da Lucca, del Guinizelli e del provenzale Arnaldo. Ivi all'apologia dell'uomo e del cittadino, fatta da Brunetto, si contrappone l'umile e spontanea confessione che Dante stesso pronuncia de' suoi trascorsi giovanili; per assurgere ad un tratto all'esaltazione della nuova arte sua di poeta, lá in mezzo a un gruppo di poeti, rappresentanti dei varii gradi del progresso dell'arte romanza, alla quale egli solo, Dante, cui stanno allato Virgilio e Stazio, schiuderá le vie dell'avvenire.

Ma se anche non fosse vero che a tutto ciò Dante pensasse fin dal principio e, poniamo, dovessimo credere invece che la parte di Cacciaguida, nel piano primitivo del Poema, appartenesse a Beatrice, e che l'episodio di Cacciaguida sia stato modellato piú tardi da Dante su quello stesso di Brunetto (1), né la nostra argomentazione scemerebbe di valore né il canto di Brunetto d'importanza. Rimarrebbe sempre ugualmente notevole la sua parte e la sua funzione, quali le abbiamo descritte, rispetto all'intera gigantesca costruzione della *Divina Commedia*; e naturalmente nulla si toglierebbe all'importanza del suo ufficio rispetto al solo *Inferno*, dove produce la medesima stupenda impressione come di qualcosa di necessario, che non è possibile pensare che manchi o muti in qualsiasi maniera di posto. Noi qui non possiamo che accennare di volo; ma, anzitutto, per mezzo del canto decimoquinto e del decimosesto, al gruppo dei grandi ghibellini delle due generazioni anteriori, Farinata e Pier della Vigna, Dante, ancora pieno di spiriti guelfi, contrappone il grup-

---

(1) Ma Virgilio come poteva sapere di Cacciaguida? E questi, che conosce il leggero errore da lui commesso nell'informare Dante (*Inf.* X, 130 sgg.), vi allude esplicitamente perché al nipote non resti alcun dubbio: « Figlio, *queste* son le chiose Di quel che ti fu detto »: riprende cioè proprio l'espressione di Dante stesso: « Serbolo a chiosar con altro testo A Donna che saprà ».

po dei grandi guelfi, e come a Farinata, uomo di spada, risponde in special modo Guido Guerra, cosí all'uomo politico e letterato dell'Impero, a Pier della Vigna, sta di fronte, primo fra tutti, l'uomo politico e letterato del Comune guelfo, Ser Brunetto Latini. Ma piú ancora importa che Firenze, la quale, insieme con Bonifazio VIII, è il centro ideale dell'*Inferno,* domina ivi nel centro, e di fronte ad essa, in atto di generosa sfida, il Poeta, che, in quel riecheggiare dei motivi fondamentali del Prologo, appare come il protagonista della nuova grande impresa di rigenerazione morale e politica, rivolta a ristabilire l'equilibrio turbato dal trionfo del male.

Ma rispetto ai motivi artistici che indussero Dante a scegliere il personaggio di Brunetto, ci rimane da fare ancora un'altra osservazione, secondaria, se si vuole, e non dimostrabile, ma ben verosimile e di grande importanza. Una volta che la figura di lui si fu presentata al pensiero di Dante, non solo dovette parergli, per ragioni che abbiam chiamato pratiche, cosí opportuna allo scopo, da fargli quasi benedir la sua colpa (mi si lasci correre l'espressione), ma dovette subito esercitare sulla sua fantasia un potentissimo fascino, come stupendo soggetto drammatico. Stupendo non meno per se stesso, che per le speciali inclinazioni dell'anima di Dante. Da una parte, per l'anima di Dante, avida di rivivere nei ricordi e di rievocare dal passato

intorno a se stessa il popolo dei fantasmi, l'opportunitá di rinnovare col vecchio Maestro gli antichi colloqui e di rivivere insieme un'ora la vita d'un tempo; dall'altra, la novitá inaudita di quell'incontro nelle tenebre infernali, solcate dai lampi delle fiamme pioventi, e, novitá maggiore e piú alta, quel tragico contrasto di sentimenti fra la riverenza e l'orrore. E questo contrasto di sentimenti, questa lotta della luce e dell'ombra, questa originalitá insomma della situazione drammatica, fecero del canto di Brunetto uno de' più singolari e de' piú belli fra i canti della *Commedia*. Poiché se Brunetto non è, e forse non poteva essere, un carattere poetico cosí profondo e compiuto come Francesca e Farinata, e anche colui che a me sembra il carattere eroico e il vero protagonista del canto, cioè Dante medesimo, non poté apparire se non quasi in iscorcio, nondimeno nel canto sono caratterizzati con mirabile efficacia alcuni sentimenti e l'azione drammatica appare piú varia, piú viva e piú sviluppata che altrove.

Ora, Dante che per ubbidire alla ferrea necessitá della sua costruzione e per assecondare l'irresistibile impulso del suo genio creatore, relegò il suo caro ser Brunetto nell'Inferno, abbondò con lui in compensi d'ogni maniera; e non solo illuminò la sua veneranda figura d'una luce soave di tenerezza e di bontá, ma, con una delle magnifiche contradizioni che ammiriamo nei

grandi poeti, lo distinse fra tutti i suoi compagni di pena, accomunandolo, pel sincero e verecondo pentimento che mostra del suo peccato, colle anime miti e rassegnate del Purgatorio. Cosí, qui pure, dov'era costretto a condannare contro il suo cuore, egli redense coll'inesauribile e onnipotente facoltá di grazia dell'arte; e in questo canto infernale, che non ha nulla dell'orrore d'altri canti, dall'esaltazione lirica passiamo insensibilmente a una commossa malinconia, che si fa piú intensa e pensosa, quando i due personaggi, legati l'uno all'altro di cosí stretti vincoli d'amore figliale e paterno, e cosí degni d'intendersi, si danno quell'estremo addio, rivolti entrambi a seguire l'inesorabile destino, senza speranza entrambi di raggiungere mai il palio della pace agognata.

Ma anche nell'istante dell'estremo addio, un'ultima grazia, un ultimo compenso, forse il maggiore di tutti, è largito dal gran cuore di Dante al povero dannato.

Brunetto esclama:

> Sieti raccomandato il mio *Tesoro*,
> nel quale io vivo ancora; e piú non cheggio!

Queste parole sono l'espressione sincera, e drammaticamente bella, del carattere di Brunetto, il vecchio dotto, bramoso di fama e tenerissimo della maggiore opera sua, la quale se gli sopravviva, egli non chiede di piú. Ma sono ancora

l'espressione sincera e profonda della commossa anima di Dante, che sa di quali compensi sia debitore al condannato Maestro e vuole spargerli tutti su di lui con regale liberalitá. Come nella dolorosa meraviglia di quelle sue prime parole « Siete voi qui ser Brunetto? », il Poeta sembra quasi voler simboleggiare la lotta combattuta in se stesso per indursi a condannare l'amato Maestro, cosí in queste, che chiudono la memoranda scena, egli in certo modo sintetizza in forma drammatica l'inquietudine della sua netta e dignitosa coscienza e i nobili pensieri di risarcimento (*piú non cheggio!*) ne' quali aveva trovato riposo: ' Va, caro vecchio, da me condannato contro il mio cuore. Se ho reso eterna la memoria della tua colpa, i posteri non penseranno ad essa, contemplando con affettuosa e riverente ammirazione la tua buona immagine paterna. E forse tu stesso in fondo all'anima esulteresti di gioia, pensando ch'io t'ho dato in cambio l'immortalitá dell'opera tua, e che anche i secoli piú lontani, insieme col verso della *Commedia*, ripeteranno il nome del tuo *Tesoro* ' (1).

---

(1) L'ultimo tratto di questo mio studio, essendo stato, con leggere differenze di forma e qualche breve taglio, inserito nella Miscellanea *Da Dante a Leopardi,* pubblicata per le nozze dello Scherillo (pp. 119 sgg.), ci fu chi lo accolse con evidente malumore e ci fu chi gli fece buon viso; tra questi ultimi il

D'Ovidio, *Cenni sui criterii di Dante nel dannare o salvare le singole anime* (estratto dal vol. XXV degli *Atti* della R. Accademia di Scienze Morali e Politiche di Napoli). Cito questa bella Memoria perché naturalmente tratta anche di Brunetto. Il D'Ovidio però, benché aderisca 'suppergiù a tutte' le mie osservazioni, dice di non capire perché «le ragioni poetiche» da me svolte «mi paiano poco conciliabili con le ragioni morali felicemente spiegate dallo Scherillo» e da lui pnre accennate. Ma io non ho detto o almeno non ho inteso dire che siano poco conciliabili: ho voluto soltanto cercare se la spinta sia venuta a Dante dalle une o dalle altre e provare (mi sia riuscito o no) che venne dalle «ragioni poetiche» (in quanto queste sono, nel tempo stesso, altre ragioni morali d'ordine superiore e fondamentali per lo scopo del Poema). Poco capisco che le une e le altre si considerino come assolutamente contemporanee ed ugualmente importanti; e quando si dà la prevalenza alle une piuttosto che all'altre, quelle sono le vere ragioni e quasi le sole che importino. Con tutto ciò mi figuro benissimo, come risulta da ciò che accennai a p. 300, che se a Dante alcuno avesse fatto rimprovero della sua severitá verso il Maestro, egli potesse rispondere senza simulazione: 'Io ho voluto esser giusto'. Perché Dante avrebbe escluso qualsiasi fantasia, anche la piú seducente, quando a un attento esame si fosse mostrata poco d'accordo co' suoi fondamentali principii di giustizia distributiva; e in questo anzi io credo fosse anche piú scrupoloso e severo che non lo creda il D'Ovidio. Ma sono cose impercettibili e un po' anche quistioni di lana caprina.

INTORNO ALLE FONTI DANTESCHE
E A MATELDA

Il mio pensiero circa le pretese fonti delle imaginazioni dantesche nella *Divina Commedia* era, fin da parecchi anni addietro, risolutamente negativo, e si potrebbe riassumere, con piccola esagerazione, così: la *Divina Commedia* non ha fonti (1). Un volume del D'Ovidio, che in parte è appunto una ricerca di fonti e attribuisce ad esse alquanto maggiore importanza, mi offre l'occasione e il modo di riesaminare e confermare quel mio vecchio giudizio. Il mio è soprattutto uno studio di particolari, e non giá, quantunque guidato da qualche principio generale, una disquisizione teorica: ad esso basterebbe anche solo di aver raggiunto il suo scopo immediato, di mostrare che Dante, spon-

(1) Vedi la fine dell'articolo. — Ricordo qui subito anche una bella conferenza del TORRACA, che fa parte del giá citato volume di varii autori, *Lectura Dantis. Le Opere minori di Dante Alighieri* (1906).

taneamente, istintivamente, per l'indipendenza del suo genio, si sottrae ad ogni collaborazione altrui, sia di predecessori, sia di racconti leggendarii. Ma in questo risultato, posto che fosse ottenuto, è forse implicito anche un risultato di qualche valore per la critica dell'arte dantesca? Dell'indipendenza del genio dantesco nessuno dubita; ma poiché questo carattere non può non aver relazione coll'arte, risolvendosi insomma nell'originalitá, giova a qualche cosa, oltrecché a fermare un fatto e far progredire l'interpretazione del Poema e forse confermare un dato della psicologia del Poeta, il dimostrare nei singoli particolari dell'invenzione tale carattere d'indipendenza? Poichè una ricerca di fonti, qualunque sia il risultato a cui aspiri, non può mutare il suo carattere storico-erudito, il risultato, anche se riuscisse ad aver efficacia sulla critica, non potrá essere che un dato di fatto, negare cioè o riconoscere al poeta la proprietá di certi spunti o tratti poetici; ma che cosa vale per la critica questo dato di fatto? Esistono, oltreché fonti del contenuto, fonti, per cosí dire, della forma? Qui si entra in una tormentata e tormentosa questione teorica: basti l'avervi accennato: lasciamola stare per ora, che ci tirerebbe troppo fuori di strada.

*
* *

Nel volume, a cui alludevo, del D'Ovidio, sul *Purgatorio* (1), alcuni capitoli sono dedicati allo studio delle fonti classiche e medievali di Dante: da una parte l'*Eneide* di Virgilio; dall'altra le leggende di visioni d'oltretomba, e tra esse in primo luogo le «Rivelazioni» della beata Matilde di Hackeborn, che sarebbe né piú né meno che la *Matelda* dantesca. Cominciando dai primi, dai capitoli che trattano delle relazioni tra il Purgatorio cristiano e le credenze degli antichi sul mondo di lá (XXVII-XXXI), ossia, con poco altro, di ciò che Dante attinse all'*Eneide,* la ricerca dell' insigne filologo e letterato è in essi cosí acuta, esauriente e persuasiva, che non credo sia rimasto piú nulla da fare ai ricercatori dell'avvenire. Si assiste con crescente curiositá ed interesse al lavorío ch'egli prosegue di composizione e di scomposizione, e si osserva quasi con nuova maraviglia come gli elementi delle rappresentazioni di Virgilio si componessero e scomponessero nella fantasia di Dante, prendendo posto, come per una misteriosa forza di attrazione, ben lontani gli uni dagli altri, quale nell'*Inferno*, quale nel *Purgatorio* o anche nel *Paradiso*, e formando, con spontaneitá pari a quella della natura. gli elementi prima omogenei diverse rappresentazioni di opposto carattere, e gli elementi eterogenei una rappresen-

(1) *Nuovi Studii Danteschi: il Purgatorio e il suo Preludio*; Milano, Hoepli, 1906.

tazione unica ed una. Non è cosa nuova, poniamo, che dal Caronte virgiliano siano usciti fuori e il Caronte dantesco e l'Angelo nocchiero; ma il D'Ovidio nota con maggiore penetrazione il destino ch'ebbero, per cosí dire, tutti i piú minuti particolari della descrizione dell'*Eneide*, e prova sempre meglio, per l'Angelo nocchiero, che — serviamoci d'una sua arguta espressione — « codest'angelo è figlio del demonio ».

Anche piú notevoli i raffronti tra Manfredi e Palinuro e tra Manfredi e Deifobo; dove poi son da ricordare alcune belle pagine e sul Manfredi dantesco e sull'imitazione dantesca in genere. E vera non meno che curiosa l'osservazione che il Poeta, non contento d'aver tanto premuto l'episodio di Palinuro da trarne in parte il suo Manfredi e altresí piccoli germi per gli episodii di Buonconte e di Jacopo del Cassero, volle poi anche usufruire il verso che la Sibilla dice contro Palinuro, « Desine fata Deum flecti sperare precando », per tesservi su tutta una dissertazione teologica. È quasi una citazione ch'egli fa della sua fonte, e il metodo delle sue citazioni non è meno originale del resto. Lascio gli spunti che il D'Ovidio addita in Virgilio dell'idea dantesca di porre una schiera d'anime « che indugiaro al fin li buon sospiri » (si può non crederci, ma non si può dimostrare ch'egli abbia torto); lascio i raffronti tra la Valletta e gli Elisi, tra Museo e Sordello, tra la rassegna delle anime, fatta da Anchise, e quella dei principi, fatta da

Sordello; ma non voglio però lasciar le belle parole, con le quali il discorso sul fortunato trovatore finisce: « Insomma, se dall'un lato nella rassegna dei principi aleggia lo spirito trovatoresco del famoso Pianto per ser Blacasso, dall'altro v'è la conformitá nella prima mossa e in molte mosse secondarie con l'epica visione dell'Eneide; onde verrebbe da dire che quella abbia un'origine doppiamente mantovana, e in essa si ripeta idealmente l'abbraccio che poco innanzi s'eran dato le ombre dei due mantovani poeti, e vi si rinnovi ancora una volta quel contemperamento dell'ispirazione medievale e della classica che è cosí proprio di Dante (1)! »

La conclusione è « che tutto l'Antipurgatorio, largamente inteso, dall'imbarco sulla foce del Tevere alla valle dei principi, è piú o meno costruito con disegni e con materiali dell'Eneide ». Ma c'è nella mente del D'Ovidio una tesi anche più generale, ch'egli formula subito cosí: « Esso Antipurgatorio è in veritá una costruzione ben poco teologica: non è propriamente contraria alla teologia e al dogma, ma ne è fuori. È, starei per dire, una specie di punto franco, il punto franco della poesia, ove questa s'è sbizzarrita a modo suo, piú del solito... Or codesto carattere, se non eterodosso, certamente eteroclito e arbitrario, dell'Antipurgatorio, collima benissimo con la sua qua-

(1) Pp. 419 sg.

litá di ricalco e ricamo poetico fatto sulle linee virgiliane, e quasi di ultimo sforzo del discepolo di non far che travestire cristianamente il testo pagano ». Egli richiama alla memoria del lettore quel « non so che di anomalo », che giá aveva creduto di avvertire « nell'attitudine non abbastanza pia di Sordello » ; e aggiunge che perfino in quello che l'Antipurgatorio dantesco ha di difettivo, certa indeterminatezza di contorni della sua topografia fisica e morale, a cui non ci ha davvero avvezzi l'arte dantesca, sembra doversi riconoscere un ultimo effetto dell'imitazione dell'Averno virgiliano, cosí sommario e confuso.

Sono osservazioni che danno da pensare; ma le cose stanno proprio come dice il D'Ovidio, o si può invece, quasi capovolgendo la sua teoria, pensare alla buona che, avendo Dante per i suoi scopi, e principalmente per i suoi scopi artistici, immaginato un Antipurgatorio un po' piú terreno del Purgatorio vero, ebbe agio di continuare a ricordarsi in esso, con la sua solita disinvolta e ardita libertá, dell'Inferno di Virgilio? Può parere una disputa oziosa; ma in fondo questi due diversi modi di vedere rappresentano i due diversi modi di considerare le fonti dantesche, i quali si stanno di fronte, l'un contro l'altro armato. Io credo che le imitazioni virgiliane dell'Antipurgatorio — le quali, del resto, tutto sommato, si riducono a poca cosa — possano, per le osservazioni che seguono, apparire sotto una

luce alquanto diversa e, anzi, debbano ritrarsi più indietro, nell'ombra.

Ma è necessario che io prenda le cose un poco da lontano, per non aver l'aria di trascurare uno dei concetti sui quali piú s'appoggia il D'Ovidio. Il suo punto di partenza è il carattere «eteroclito ed arbitrario», che ha creduto di scoprire nell'Antipurgatorio; ma le «anomalie» che vi osserva a me non sembrano diverse da quelle che pur nota nel resto del Purgatorio, e le une e le altre non mi sembrano anomalie, ma naturali e necessarii procedimenti poetici. Tra le figure piú a lungo esaminate dal D'Ovidio è quella di Belacqua che, pur finamente schizzata com'è, gli sembra tuttavia stare a disagio nel Purgatorio, poiché il contegno di quel pigrone incallito non è degno d'un'anima purgante. Benché l'Antipurgatorio si mostri in piú modi diverso dal Purgatorio vero, nondimeno le anime anche in esso si mostrano mutate, e gli pare dunque che non s'intenda che «solamente uno stuolo di pigri, accosciati all'ombra d'un petrone, se ne stiano a coltivare un lor vizio antico, e il pigrissimo Belacqua ne faccia ostentazione, lo giustifichi col raziocinio, lo difenda pur col prendere l'offensiva verso Dante, di cui con ironico buonumore berteggia la curiositá, lo zelo, la speranza di salire il monte senza mai sedersi» (1). «Non c'è che dire, questa bella mac-

(2) P. 219.

chietta è una macchia sul fondo psicologico ed etico del regno del pentimento: ed arieggia alla stonatura che nel regno della dannazione fa tutto quanto l'Antinferno, ove i vigliacchi sono a parole disdegnati dalla giustizia divina, ed in effetto tormentati fieramente da questa» (1).

E sia pure, ma codesto vocabolo *macchia* non è ad ogni modo troppo forte, anche se dovessimo, per riguardo al gioco di parole, non prenderlo proprio alla lettera? Anzitutto, non dobbiamo esagerare la singolaritá del contegno di Belacqua. Egli è un capo ameno: qualche altro capo ameno si trova perfino nel vero Purgatorio, se non altri Marco Lombardo, del quale si può bene intendere come sanguinosamente ironica l'allusione a Gaia; inoltre, le espressioni di Sordello «e quel nasetto», «colui dal maschio naso», «anche al nasuto vanno mie parole», mostrano che le espressioni scherzose, che le «caricature» non sono vietate almeno nell'Antipurgatorio. In Belacqua, oltre che un insigne pigrone, è ritratto un insigne burlone, del piú bello stampo fiorentino; e perché dobbiamo pretendere che questo innocente carattere dovesse averlo giá perduto nell'Antipurgatorio? Specialmente poi se è vero che non vi fosse che da pochi mesi!

Le sue parole a Dante sono graziosamente

(1) P. 222.

canzonatorie; e se Sordello poteva, con bel altro movimento di accorata ironia, canzonare i nasi dei suoi colleghi della Valletta, non si vede perché Belacqua non potesse prendersi benignamente gioco della fretta di Dante, che forse in questo punto si diverte da sé medesimo della figura un po' comica e impacciata che s'è attribuita per tutto il Poema, di scolaretto pauroso delle riprensioni del maestro.

Ma pare che ci tenga alla propria pigrizia! Sí: per rimbeccare Dante che gliel'aveva detta un po' grossa, gli risponde con mordace e un po' stizzosa allegria: « Or va su tu, che se' valente! ». Quanto al resto, non è poi cosí strano se, mentre Sordello se ne va a diporto dove il suo piacere lo guida, questi pigri preferiscano restarsene seduti, aspettando. Altra volta a me parve di poter osservare che i « morti per forza » conservano nel loro atteggiamento qualcosa del terrore di quell'ultimo tremendo istante, quando furono uccisi; e se questo è vero, vorrebbe dire che, almeno nell'Antipurgatorio, le ombre conservano ancora assai vive le tracce del loro essere primitivo, le vestigia terrene. Ma, badiamo. Le ultime parole di Belacqua: « Frate, l'andare in su che porta? » e « L'altra [orazione] che val che in ciel non è udita? », non si debbono intendere come pronunciate con tono sprezzante. C'è in esse una noncuranza apparente, ma il loro fondo è triste: se altri non ci aiuta, a noi Dio

vieta di aiutarci da noi! E forse in questa forzata pigrizia traluce la pena della loro voluta pigrizia.

Ma piú m'importa una considerazione generale, la quale riguarda uno dei caratteri di tutte queste nostre ricerche esegetiche, necessarie certo, ma necessariamente parziali e frammentarie. Non è possibile non separare i varii elementi per studiarli; ma mentre li separiamo, non è possibile che non li alteriamo in qualche modo, e, inoltre, è quasi inevitabile che di quello che abbiamo prescelto ci paia accresciuta l'importanza e divenuta reale l'indipendenza (1). Il « fondo psicologico ed etico del regno del pentimento », sul quale il D'Ovidio appunta di preferenza l'acume del suo sguardo, per conoscerlo in sé, non è insomma se non lo stesso Purgatorio dantesco, con quelle « capestrerie », com'egli le chiama, del Poe-

(1) Scrive il D'Ovidio a p. 224: « Se g'intenti drammatici, e la vaghezza d'imitare un certo modello che piú in lá ricorderemo, non gli avessero suggerito ciò [di imaginare che alle anime dell'Antipurgatorio fosse permesso di andare *suso ed intorno*], si può metter pegno che Sordello starebbe, se mai, nella valletta come gli altri ». Queste parole si possono intendere cosi, per esempio, che al D'Ovidio paia che nel primo concetto di Dante le anime dovessero aver tutte un luogo fisso, e che Sordello girovagante faccia una certa impressione di singolaritá o di stranezza. Ma non mi riesce di distinguer bene nella mia mente gli « intenti drammatici » del Poeta da tutta l'opera sua di poesia, di stabilire come due strati sovrapposti e, in qualche modo, indipendenti.

ta, con questa figura di Belacqua, con tutte le singolaritá e le eccezioni, che noi ci sforziamo di toglier via, per giungere ad una norma generale, che in fin dei conti non è nulla, poiché non è che un'astrazione. Un'astrazione che si sostituisce a ciò che v'è di meno astratto nel mondo dello spirito, la creazione poetica; e noi necessriamente ci diamo una gran pena per attribuirle dei contorni netti e precisi, che non è nella sua natura di possedere.

Nel Purgatorio dantesco, come, del resto, nell'Inferno, sopravvive tanto d'umano quanto era lecito che il Poeta vi lasciasse sopravvivere, e le singolarità, di cui dicevamo, non sono bizzarrie momentanee, irruzioni della terra nel regno non suo, alle quali il Poeta ceda per mancanza di forza o di previdenza o di oculatezza; ma sono irruzioni necessarie, e direi anzi normali, perché avvengono tutte le volte che non lo vietino motivi artistici, cioè supreme ragioni di convenienza e di coerenza psicologica, oppure invece la logica talvolta tirannica e intrusa in luogo non suo, la logica antipoetica dell'argomento dottrinale. Il pericolo per il poeta, nel *Purgatorio* e piú ancora nel *Paradiso*, sta naturalmente in ciò, che mentre egli doveva rappresentare e creare degli individui, i concetti dottrinali, che aveva accolto e non poteva non accogliere, fissavano per tutte le anime salve uno stato comune psicologico, facevano di tante anime quasi un'anima sola, generica, con

solo un sentimento, e comune, e lirico, caso mai, non drammatico. Il poeta lotta contro questo presupposto cosí minaccioso per la sua poesia. Se la sua vittoria sia intera non c'importa ora di dire, e nemmeno se a noi sembri ch'egli si sia servito come forse poteva di tutte le armi che aveva a sua disposizione, se, per esempio, alla lirica, nel *Purgatorio*, non avrebbe potuto indulgere di piú; oppure se, per esempio, non avrebbe potuto trarre maggior copia di poesia dall'insistere sui pungoli del rimorso, che già attribuisce a qualche anima. Ma pure la sua fantasia s'è immedesimata con quel mondo e con mirabili risultati. I ricordi della terra si affollano alla mente di quelle anime, e strappano a loro accenti d'amore, di dolore, di sdegno, suggeriscono a loro domande sulla vita, sulla politica, sull'arte contemporanea. Fra tutte le passioni umane, da cui scaturisce ciò che noi chiamiamo il dramma, a Dante non era possibile usufruirne alcuna, tranne l'ira; e gli scatti irosi del Purgatorio, — come quelli poi del Paradiso, — benché, movendo da dritto zelo, non possano che effondersi in lirica, pure prorompono talvolta molto somiglianti agli scatti infernali. Si direbbe che appena toccano la terra, anche le anime salve si sentano riardere dal fuoco di passione che da essa emana. E, per esempio, Guido del Duca, come osserva il D'Ovidio medesimo, piange non come piangono le anime purganti, piange per la terra non per il cielo:

Ma va via, Tosco, omai, ch'or mi diletta
troppo di pianger piú che di parlare!

Neppure tra le minori debolezze umane, che sogliono dar motivo alla commedia, restava a Dante molta facoltá di scegliere: tutte o quasi tutte gli erano interdette. Ma qui pure egli si ostina e rilutta. Negli spiriti egli lascia sopravvivere qualche movimento di curiositá, piú viva talvolta che non ci attenderemmo in anime purganti; Corrado Malaspina dimentica il serpente e gli angeli, che paiono tanto belli a noi, in vesti « verdi come fogliette pur mo' nate », per non guardare che Dante, come dominato da un alto stupore; allo stesso modo, notiamo, che Rodolfo d'Asburgo, dominato da un alto dolore, tutto terreno, non s'accompagna al canto della *Salve Regina*. Altri cedono al loro antico amore per l'ironia allegra o pungente. Stazio, che ormai è beato, si lascia vincere da un impeto di stupenda spensieratezza umana: per aver vissuto in terra insieme con Virgilio, egli darebbe un anno di beatitudine! Infine, Dante, fra tutta quella materia inadoperabile di viziucci e viziacci, cosí preziosa per l'arte e cosí contesa all'arte sua del *Purgatorio*, scoperse, col suo occhio esercitato di creatore dell'Antinferno, un ultimo resto, che ancora gli parve si potesse mettere in opera e in parte servire da contrapposto simmetrico all'Antinferno medesimo, uno o due caratteristici atteggiamenti di pigrizia; se ne impadroní con ansia

gelosa, e ne trasse un piccolo capolavoro di caricatura, di finezza e d'arguzia. Ma questa non è un'eccezione, perché non può essere eccezione la poesia: l'eccezione consiste nella mancanza degli elementi essenziali, carattere, individualitá, umanitá, consiste nell'indistinto, nel monotono, nel comune.

Riassumerò il mio pensiero in una formula chiara e precisa, per non meritare la taccia di adoperare espressioni vaghe e indeterminate, che non conchiudono a nulla. Il presupposto di un mondo diverso dal nostro non potendo avere che un'esistenza astratta o concettuale, la nostra fantasia non lo afferra; e afferra invece come coerente e vero e bello tutto ciò che corrisponde alla sua visione della realtá. Il vero mondo dantesco è dunque la veritá umana: le irregolaritá o le eccezioni sono in esso i concetti teologici del sopraumano, o non umano. Il Poeta quindi può e deve attribuire alle sue anime del Purgatorio tutti i sentimenti, che sarebbero umanamente buoni e belli, o almeno indifferenti, benché impossibili o riprovevoli secondo lo stretto concetto teologico; perché questa impossibilitá o riprovazione teologica non è in grado di penetrare dentro la nostra fantasia, ch'è interamente occupata dalla sua visione della realtá. Osserviamo le nostre schiette impressioni. Perché non ci sorprende la curiositá umana di Corrado Malaspina? Perché non ci turba l'eresia di Stazio, che rinunzierebbe a

un anno di beatitudine? Perché troviamo naturale che Buonagiunta pensi al «dolce stil nuovo»? Perché ammiriamo commossi quando Sordello o Guido del Duca o il primo dei Capetingi si lasciano andare a sfoghi di sdegni cosí terreni, e talvolta con parole di cosí strana e perfino ingiusta violenza? Perché, accettato quel semplice presupposto della «bontà» delle anime purganti, noi non sappiamo e non possiamo chiedere altro, se non che esse parlino ed operino come gli uomini buoni, — che sono pur sempre uomini, — sogliono parlare ed operare sulla nostra terra, che conosciamo (1).

La digressione è finita. Io ho dunque negato le 'anomalie', dell'Antipurgatorio. Nondimeno non vorrei negare altrettanto recisamente che questo sia 'una costruzione ben poco teologica', se non altro perché ho il dovere di diffidare delle mie cognizioni teologiche. Uno studioso di Dante, però, che della propria teologia è ben sicuro, il padre Busnelli, lo giudica invece costruzione almeno 'piú teologica che virgiliana, piú giuridica che fantastica' (2), osservando che, dopo tutto, anche l'Antipurgatorio è luogo di purgazione.

---

(1) Sul carattere del *Purgatorio* in relazione coi sentimenti di Dante, cioè su quello che ho chiamato il suo carattere «idillico», v. sopra le pp. 187 sgg.

(2) *La Concezione del Purgatorio dantesco con un'Appendice sopra la sentenza del prof. Fr. D'Ovidio.* Estr. dalla *Civiltá Cattolica*; Roma, 1911; v. pp. 80 sgg., e cfr. 27 sgg.

E qui può cadere in acconcio quello che ho detto sopra riguardo a Belacqua e ai suoi compagni, che forse debba considerarsi come una pena la loro forzata pigrizia. La diversitá delle due zone è dunque piú apparente che reale. Io, del resto, ho nell'idea — ma forse qui si tira un po' a indovinare — che Dante, imaginando quelle anime aspettanti, abbia in certo modo voluto continuare, trasformata secondo le nuove condizioni, la tradizione cristiana delle anime aspettanti nel Limbo, prima della venuta del Redentore.

Nel suo pensiero nulla va perduto: egli è il piú audace dei novatori, ma insieme il piú rigido dei conservatori. Com'è nella natura del vero poeta epico, egli non ha fonti ma addentellati. San Tommaso gli dava un Inferno e sopra di esso un suo Limbo, quello dei bambini; un Purgatorio e sopra di esso un suo Limbo, il Seno d'Abramo: rimase intatto, anche per Dante, il primo Limbo, dell'Inferno; ma poiché nel grande mutamento avvenuto per la Risurrezione, il Seno d'Abramo scomparve, restò una traccia del suo antico ufficio in quel quasi Limbo del Purgatorio ch'è l'Antipurgatorio, portato di necessitá dal di sopra al di sotto, e regolato sulla simmetria dell'Inferno, che suppergiú era l'antica simmetria. Anche la Provvidenza, piuttosto che creare *ex novo*, preferisce fare il nuovo col vecchio.

E ritorniamo a Virgilio. Io non comprendo bene come l'*Eneide* abbia potuto indurre l'Autore della *Commedia* ad esser meno preciso ed evi-

dente nel tracciar le sue linee, non giá sul principio del Poema, che sarebbe quasi naturale, ma dopo che s'era giá fatto la mano, lavorando a trentaquattro canti; e inoltre non mi pare, come ho detto, che le imitazioni virgiliane dell'Antipurgatorio siano molto profonde o essenziali. Con tutto questo, non metto in dubbio che l'Antipurgatorio sia in qualche modo germinato da un piccolo seme d'origine virgiliana in quel terreno sovrannaturalmente fertile e fecondo che fu la fantasia di Dante; ma cosí possiamo esprimerci solo per modo approssimativo di parlare, per estensione: la derivazione fu, in realtá, molto indiretta. L'Antinferno procedeva direttamente dagli insepolti degli inferni pagani, dall'*Eneide*: l'Antipurgatorio — oltre a quelle sue possibili origini prime e teologiche, di cui ho toccato — sorse di contro ad esso per simmetrica corrispondenza: con le due zone che lo formano, necessarie ad attribuire al Purgatorio nove cerchi, come all'Inferno; col suo Angelo nocchiero, contrapposto a Caronte, come un approdo all'altro, una navigazione all'altra navigazione; con la sua Valletta dei principi, arieggiante al *nobile castello*. Le tendenze simmetriche, che quanto piú si osserva e piú si scorgono connaturate colla mente di Dante, sono l'origine piú vera di tali somiglianze; e solo per merito di esse noi sentiamo quegli spunti virgiliani riecheggiare anche qui, dove meno s'aspetterebbero, in cosí diverse e nuove melodie. Nell'*Inferno*, Dante era indotto a seguire

Virgilio dalla sua infinita e commovente venerazione per lui, ma, certo non meno, da quel suo profondo e infallibile intuito di poeta epico, che sente la necessitá di tenersi stretto alla tradizione e di continuarne, senza mai romperlo, il filo: nell'Antipurgatorio invece, dove l'opportunitá e la convenienza di imitare un modello d'Inferno pagano doveva a lui pel primo apparir molto dubbia, Dante costruiva sui proprii fondamenti, e, posto pure che gli paressero migliori perché d'origine virgiliana, egli provvedeva soprattutto alla soliditá, alla congruenza delle varie parti, all'armonia architettonica del suo grandioso edifizio.

Queste osservazioni non diminuiscono il valore dei riscontri finamente illustrati dal D'Ovidio, ma ne mutano il carattere: non sono imitazioni essenziali, ma soltanto occasioni; non sono fonti, ma adornamenti. Noi comprendiamo che il Poeta, che sapeva l'*Eneide* ' tutta quanta ', provasse una grande gioia d'artista, sentendosi fiorire nella fantasia da un'eco di verso o d'emistichio virgiliano una terzina, una situazione, un carattere; e che in quella sua gioia si mescolassero i sentimenti piú diversi, compiendosi e temprandosi ed esaltandosi a vicenda, ammirazione ardente pel grande maestro di stile e superba fiducia in sé stesso, deferenza e soggezione quasi fanciullesca verso l'autore del piú glorioso dei poemi, e una brama lieta e audace e perfino artisticamente bizzarra di provarsi con lui, di andare

piú oltre di lui, di superarlo. In molte delle sue cosiddette imitazioni c'è forse questa fra umile e superba intenzione di gara e c'é soprattutto la libera e ardente gioia di creare, come la natura, traendo da un picciolo seme la pianta frondosa e robusta. Ma il Poeta doveva pur sentire che quei ricordi, quei rapidi accenni virgiliani non erano omai nell'opera sua che particolari, che elementi ornamentali, che raffinate malizie d'artista. Ora piú che mai, il Poema scaturiva naturalmente e unicamente dal Poema.

*
* *

La ricerca, che nel volume del D'Ovidio segue, sulle Visioni medievali, che possono esser state presenti alla mente di Dante nel tracciare il suo Purgatorio, e possono avergli suggerito o alcuna delle linee principali del disegno o almeno qualche sfumatura, non riesce meno importante che attraente: si può rimanere nella propria opinione, senza lasciarsi persuadere o sedurre, ma non si può non ammirare la ricchezza, la sicurezza, l'eleganza dell'esposizione e delle dimostrazioni. In essa dobbiamo distinguere come due parti: nella prima (capp. XXXII-XXXIV) sono studiate le leggende piú antiche, quelle che, fino a qualche anno fa, eran le sole prese in seria considerazione dai dantisti, l'Alberico, il Tundalo, il Pozzo di San Patrizio, ecc., dove non si trovano, al piú, che riscontri di particolari col *Purgatorio*; nella seconda parte invece (capp. XXXV-XXXVII),

dove si ha piuttosto riguardo alle linee generali della costruzione del Poeta, tiene il campo il *Liber specialis Gratiae,* ossia le 'Rivelazioni' della Beata Matilde di Hackeborn, alla cui fama, dopo il primo quasi inascoltato grido di Antonio Lubin, fu di tanto aiuto in questi ultimi tempi un fortunato errore dello Scherillo. Accanto a lei, ma assai meno favorita di lei, sta Matilde di Magdeburgo.

Nella prima parte, è degna che si ricordi l'acuta analisi della visione d'Alberico, che rispecchia le dottrine piú arcaiche; e, oltre che in questa, anche nelle altre leggende è attentamente spiato e notato tutto ciò che arieggi in qualche modo anche alla minima delle invenzioni dantesche. Ma, se lo studio delle leggende medievali ha un'importanza sua propria, e importante è per sé, anche rispetto allo studio di Dante, ogni conclusione negativa, il fatto sta che conclusioni positive qui non si riesce a cavarne alcuna. Nel cap. XXXIV il D'Ovidio, riassumendo i risultati della sua indagine, cerca, per cosí dire, di mettere in valore ogni riscontro, e lo fa nel miglior modo possibile; ma gli riesce in tutto bene soltanto per alcune osservazioni generali: in primo luogo, che « nelle maggiori Visioni resta all'ingrosso intatta la topografia infernale virgiliana » e che « le poche note virgiliane, ripercosse dalla letteratura visionistica, facevano un gran coro » (o almeno, direi, un grande benché confuso gridío); in secondo luogo, che il Purgatorio

dei visionisti «è spaventevole», e che perciò, se la si ristringa a tale constatazione, riesce verissima la nota frase del Rajna, che l'Inferno dantesco è in gran parte il Purgatorio delle leggende; infine, che «chi si rifaccia all'Eneide e assapori pazientemente la letteratura escatologica cristiana che le tenne dietro, è costretto a riconoscere che v'è giá tutto l'ambiente dantesco, al quale non manca che Dante!».

L'ambiente dantesco, è la parola giusta; senonché, mancandovi Dante, vi manca tutto. Nelle visioni v'è l'ambiente dantesco, come, per altri riguardi, è in San Tommaso, o perfino nella *Composizione del Mondo* di Ristoro d'Arezzo, o, infine, nella cronaca di Dino Compagni. Vivendo di quella vita, noi comprendiamo e sentiamo Dante assai meglio, senza dubbio. Ma mi pare dubbio, invece, anche a lasciar da parte ogni questione generale teorica, che dallo studio delle leggende risulti accertato qualche speciale punto di contatto di alcuna di esse col Purgatorio di Dante. Che nel Purgatorio di S. Patrizio uno dei tormenti sia «l'avere uncini di ferro fitti negli occhi», o che vi si trovino, come, con qualche differenza, anche in una delle poesie dell'Anonimo genovese, «anime inchiodate a terra, bocconi, con le mani e i piedi confitti da chiodi ardenti», ecc., non mi pare che significhi nulla (1). Dante

(1) Anche il riscontro che il D'Ovidio addita, pp. 466 sgg., fra l'Alberico e l'episodio di Provenzan Salvani, e che gli fa credere «che il convertito innominato cassinese possa aver avuto

sapeva, non meno (e forse non piú) d'un ignorante fraticello, quel che s'era sognato e pensato intorno alla vita oltremondana da uomini infiammati di zelo religioso e da uomini infervorati di spirito di casta, e quelle bizzarre o stravaganti speculazioni fornivano, nel loro complesso, per la sua fantasia, come il punto solido dal quale spiccare il volo; poiché ogni uomo è figlio del suo tempo, e il poeta piú d'ognuno, e di pietre rozze da costruzione, o d'una cava di pietre, ha tanto bisogno un povero capomastro quanto l'architetto del Panteon. Ma, a non tener conto di queste suggestioni generiche e non determinabili, io credo che gli riuscisse piú difficile andar pescando l'uno o l'altro accenno in quel caos di particolari mostruosi e incoerenti, che fare di suo. Adunque, tutto si riduce a questo: che il Medio Evo è il tempo delle visioni oltremondane e che perciò Dante si manteneva fedele allo spirito del suo tempo, immaginando una visione o comechessia un viaggio oltremondano. Ma non vorrei neppur ripetere, a proposito della *Divina Commedia,* la frase, ormai quasi tradizionale, ch'essa è l'ultimo sforzo « d'un genere tradizionale »; poiché tra le visioni e il Poema non c'è nessuna affinitá di *genere,* non piú che ce ne sia fra la cronaca di Guglielmo di Tiro e la *Gerusalemme Liberata,* o

una qualche parte nello stuzzicare la fantasia del poeta », non mi pare piú sicuro o piú persuasivo degli altri. Tutto si riduce a un motivo tradizionale, che ha dato alla letteratura del Medio Evo anche qualche altra felice e commovente ispirazione.

fra le relazioni dei viaggi al Capo delle Tempeste e i *Lusiadi* di Camoens.

Il D'Ovidio ammira la costruzione dantesca del Purgatorio ed esprime la sua ammirazione in una bellissima pagina: « Sotterra gli consigliava di mettere il Purgatorio la teologia piú autorevole, sotterra l'Eneide, sotterra le piú e le maggiori Visioni; ma egli lo volle all'aria aperta, lo scaglionò su un monte, lo appartò in un'isola. E fu una risoluzione felicissima, che ribadí tutte le differenze intrinseche ed estrinseche le quali era decente vi fossero tra i due regni della pena ». A rigore avrebbe potuto anche sotterra rendere cospicue codeste cosí necessarie differenze: « Ma quanto è piú bello ora il distacco dal centro della terra alla superficie, dalle tenebre o da una luce fittizia alla vera luce del sole e delle stelle! Quanto è piú bella la sacra montagna diametralmente opposta alla cavitá infernale, alla terra abitata ove il male ancor trionfa spesso del bene, ai piedi del capovolto re del male, e antipode a Sionne creduto centro dell'emisfero abitabile, ed emersa al centro dell'emisfero marittimo inabitabile! La montagna che si slancia verso il cielo, incomparabilmente piú alta che ogni altra della terra, e sembra cosí assecondare lo slancio delle anime al cielo che le aspetta! La montagna sulla cui vetta sta il giardino che fu dimora dell'uomo innanzi al peccato e il luogo ov'egli peccò, ed è antipode al luogo ove l'uomo-dio per riscattarlo sparse il suo

sangue innocente, sicché il giardino è divenuto l'ultima sosta e l'ultimo lavacro delle anime monde, e come il terrazzo onde spiccano il volo al Paradiso Celeste! » (1).

Io oso dire che in questa pagina il D'Ovidio, senza proporselo, ha fatto la sua migliore esposizione di fonti, e quasi aggiungo la piú sicura e piú compiuta che sia possibile a proposito del Purgatorio dantesco. E non escludo nemmeno i bei capitoli che seguono, specialmente su Matilde di Hackeborn, che sarebbe proprio la Matelda di Dante, e si sarebbe conquistato cosí alto ufficio nel Paradiso terrestre e cosí mirabile parte nella poesia della *Commedia*, per la grazia concessale da Dio di veder viva i sacri misteri della purgazione d'oltretomba. Il D'Ovidio è divenuto ora, come lo Scherillo e il Mancini (2), un convinto e attivo campione della vergine tedesca. Egli si esprime bensí con molta cautela e non nega che si possono conservare dei dubbi; ma forse non si altera il suo pensiero dicendo che gli sembra probabile che a Dante le estasi rivelatrici di Matilde di Hackeborn riuscissero gradite quasi co-

(1) Pp. 469 sg.

(2) Vedi nel cit. *Bullettino della Societá dantesca,* N. S., gli articoli dello SCHERILLO, X, 370 sgg., del MANCINI, XII, 87 sgg., e inoltre quello del PORENA, VIII, 225 sgg.: essi contengono tutta la necessaria bibliografia. È da aggiungere ALFONSO BERTOLDI, *Per la Signora di Canossa,* nel *Giornale Dantesco*, a. XIV, quad. II, pp. 89 sg. Il Bertoldi risponde al D'Ovidio stesso, e in favore, si capisce, di Matilde di Canossa, contro Matilde di Hackeborn.

me un testo autentico da giovarsene pel suo Purgatorio e Paradiso terrestre; al modo stesso che, fatte tutte le debite differenze e distinzioni, gli giovava il sesto dell'*Eneide* per l'Antipurgatorio, oltreché per l'Inferno. Di qui anche quella certa relazione che c'è tra la scelta di Virgilio come guida, e la scelta di Matilde come guardiana del Paradiso terrestre.

Naturalmente, se Matilde è Matelda, sarebbe difficile dubitare che a Dante il suo personaggio non fosse rivelato dalle *Revelationes*. Alla Matelda dantesca dunque, per sollevare il fitto velo che ne nasconde l'identitá storica, ritorna di proposito il D'Ovidio (cap. XLII), e comincia ribadendo le vecchie obbiezioni, già fatte da altri o da lui medesimo, contro Matilde di Canossa, che non può aver nulla da spartire colla soave giovinetta dantesca. E qui ha senza dubbio ragione: i diritti di Matilde di Helfta sono senza confronto maggiori di quelli della contessa di Toscana. Anche contro le donne della *Vita Nuova*, tra le quali alcuno ha creduto di poter ritrovare la misteriosa Matelda, il D'Ovidio appunta tutti gli strali della sua dialettica, e purtroppo, conviene riconoscerlo, è assai malagevole continuare a riporre in esse un qualche barlume di fiducia. Eppure... Fantasia per fantasia, o, se si esige piú rispetto per la critica dantesca, congettura per congettura, anch'io non so distogliere lo sguardo da quelle vaghe pallide stelle, illuminate per riflesso dalla luce maggiore di

Beatrice. Pensiamo... Nel Paradiso terrestre, dove fu la culla della 'vita nuova' dell'uomo, prima che si smarrisse nella 'selva selvaggia'; dove tutto spira giovinezza, innocenza ed amore; dove tra poco Dante vedrá giungere Beatrice, che gli parlerá del tempo felice d'innocenza, in cui «mostrando gli occhi giovinetti a lui, *Seco* il menava in dritta parte volto», i ricordi rampollano in mente all'inebbriato poeta, e il delizioso giardino, che come propria sede dell'umana generazione, è il teatro conveniente alla rappresentazione della fatale vicenda per cui essa sorse, cadde e risorse, nel tempo stesso diviene, come simbolo della 'vita nuova' del Poeta, teatro di un'altra rappresentazione, dove si adombra la storia del suo amore, che anch'esso sorse innocente, cadde e risorse, e, insieme con Dante e Beatrice, ivi assiste, compagna e spettatrice, Matelda.

Invero, se Matelda non è, e non può essere, un puro simbolo, se non può essere la Contessa di Toscana, non pare forse che non resti se non immaginarsela come una leggiadra donna fiorentina, ricordo gentile della giovinezza del Poeta, e piú luminoso degli altri, perché intimamente legato, in alcun modo che non sappiamo, col ricordo di Beatrice? Ma è pur vero che Dante, il quale della luce di Beatrice ha diffuso tanta parte su colei che forse le fu in terra fida amica e compagna, ha poi voluto gelosamente nasconderci i propri sentimenti verso di lei, mettendoci al piú

in grado di sospettare che forse Beatrice, in quel nominarla cosí semplicemente Matelda, mostri di voler rammentare che l'aveva un tempo chiamata cosí; quasi ch'egli fosse trattenuto da un oscuro ritegno, o il pensiero che altri potesse accusarlo di far troppo grande parte nel cielo ai suoi affetti terreni, lo inducesse a dissimulare le orme del passaggio di lei sulla terra. Eppure, s'ella fosse una donna della *Vita Nuova*, non è forse cosí che Dante le ha adombrate nella *Vita Nuova*, nascondendole sotto veli, in modo che a noi non venga se non un fulgore e un profumo della loro esistenza mortale?

Ma sí, forse è meglio contentarsi di godere, senza indagarne il mistero, la fresca e pura letizia di questo sogno primaverile del piú grande dei poeti, e vagheggiare le donne della *Vita Nuova* in silenzio. Mi conceda almeno questo l'amico Scherillo! Come talvolta accade, si può sentire ch'esse meritano fiducia, ma non dimostrare agli altri con l'evidenza che vorremmo che abbiamo ragione di conservar loro intatta la nostra fiducia. Ad ogni modo, anche propendendo allo scetticismo del Graf, che credeva insolubile il piccolo problema, e non propendendo invece all'opinione del Picciòla (1), che Matelda ci scapiti se non riusciamo a far seguire al suo nome di battesimo anche un cognome (starebbe fresca, con

(1) Cfr. il cit. *Bullettino*, N. S., X, 373 n.

quel po' di sicurezza che ne abbiamo !), accoglieremmo come il benvenuto quel cognome di Hackeborn, quando fosse debitamente documentato. Ora, certo, bisogna ammettere che le 'Rivelazioni' sono un buon documento.

Ma se la candidata presenta questo buon titolo, quanti altri titoli negativi accompagna ad esso! Confrontiamola con Matelda. Il D'Ovidio crede che il Porena abbia dimostrato pienamente che questa simboleggia la *felicitá terrena*, ed è un'idea piú conveniente e piú poetica di tant'altre (1): al piú, si può dubitare se non sieno quasi la medesima cosa anche la *natura umana perfetta e felice* del Graf (2) o l'*innocenza primitiva dell'umanitá* dello Scarano (3). Ma anche se il simbolo fosse un altro, il fatto è che Dante ha rappresentato la sua creatura come dotata di tutte le attrattive e di tutte le seducenti perfezioni terrene: Matelda è un angelo che non ha rinunciato a nessuna delle prerogative d'una donna, una donna che è insieme angelo e Proserpina e Venere, o, se si vuole, è la divina donna del tempo in cui era ancora un ange-

(1) Nel *Bullettino* cit., p. 25.

(2) Ib., XI, 187.

(3) Il Graf e lo Scarano hanno questo vantaggio però, ch'essi, a quanto pare, hanno voluto tener conto anche del concetto essenziale che, mentre il 'colle' del primo dell'*Inferno* rappresenta la 'felicitá umana', in quanto è possibile ancora dopo la caduta d'Adamo, da cui fu resa necessaria all'uomo la doppia guida dell'Impero e della Chiesa, il Paradiso terrestre è invece il simbolo dell'umanitá felice nella sua primitiva libertá.

lo. Il Busnelli, nell'opuscolo citato, pensa acutamente ch'essa rappresenti Eva, e Catone Adamo, o veramente l'uno e l'altra simboleggino ' i perfetti tipi dell'umana famiglia '; e, benché trattando di Matelda-Eva egli s'avviluppi troppo in sottigliezze artificiose, resta che Matelda, lassú nel Paradiso terrestre, ha molto di Eva, prima del peccato, s'intende, raffigurando la donna tipo, perfetta di corpo e d'anima, quale fu Eva per un momento e quale avrebbero dovuto essere tutte le sue discendenti nel Paradiso terrestre. Ora, se a lei si vuol trovare un Adamo, convien dire che ha qualcosa di Adamo Dante medesimo, l'uomo ormai puro e coronato e mitriato sopra sé stesso. Come vennero in mente al Porena quelle sue arguzie a proposito d'un tal Dante? « Ma che Dante è questo, che ventilato da tante ali d'angelo, purificato da un giro di fiamme, in procinto di riveder colei che si mosse dalla sua beata sede per istrapparlo al peccato, come un collegiale perde la testa per la prima bella donna che gli capita dinanzi?... O che sorta d'intenzioni aveva Dante?». E il D'Ovidio, che con Matelda è molto severo, conferma, approvando il Porena, che « Matelda è un personaggio in cui il significato simbolico ha una prevalenza insolita sopra l'entità storica », e che « non ad altro che a lei simbolo posson riferirsi le smanie di Dante appena la vede, altrimenti sarebbero inesplicabili e sconce », e che « solo col riflettere che colei rappresenta lo stato felice, che il trovarsi al di qua

del rigagnolo significa l'indegnitá di raggiunger tale stato se prima non si cancelli il ricordo delle proprie colpe,... si capisce un entusiasmo che letteralmente sarebbe indecente e stonato ». No, no, io credo che il ragionamento qui abbia soffocato la genuina testimonianza dell'impressione immediata; tanto è vero che l'impressione comune non sente in quel Dante nulla di stonato o di sconveniente (1), quantunque essa non sappia tener conto del simbolo.

Non giá, dunque, prevalenza insolità, e cioè prevalenza antipoetica del simbolo; ma tentativo arditissimo e poeticissimo di mettere a fronte due esseri di sesso diverso, che posseggono entrambi le qualitá, che in terra parrebbero quasi contradittorie, della perfetta umanitá e della perfetta purezza. Si vorrebbe che Dante avesse creato un carattere d'angelo, e appena egli s'arrischia a qualche cosa di anche piú audace, non si vuol riconoscere la natura e la bellezza del suo tentativo! Le cosiddette smanie di Dante (che, si badi, contribuiscono a colorire e compiere la fi-

(1) Il D'Ovidio mi permetta di servirmi, come d'un argomento *ad hominem*, delle sue stesse parole di p. 591: « L'entusiasmo... di Dante pellegrino è descritto cosí al vivo, che il lettore ne resta suggestionato e vi proporziona l'entusiasmo proprio. E non s'accorge che qui l'entusiasmo del lettore, in ispecie del lettore moderno, in quanto sia schietto, non voluto, non forzato, muove da un sentimento molto piú profano (non dico profanatore) di quello che Dante volle rappresentare in sé pellegrino ». Posto che fosse vero, l'importante è che il lettore non se n'accorga.

gura di Matelda, la quale non può considerarsi unicamente in sé, senza pericolo di trovarla 'scolorita'), codeste smanie sono lassú l'effetto naturale d'una quasi necessaria, lieta e purissima ammirazione per l'opera piú divina delle mani di Dio. È una fantasia platonica; o, meglio, è lo 'stil nuovo' rituffato in un superiore realismo, canzone insieme e ballata; e la rappresentazione dantesca contiene in germe, benché schizzata con pochi tocchi e troppo presto volta ad altro, le fantasie non uguali ma consimili di altri poeti piú tardi, che raffigurarono il primo incontro di Adamo ed Eva: dal Milton, fino, perché no? ad Emilio Zola, che nella *Faute de l'Abbé Mouret* fu poeta, e ha voluto lui pure crearsi un Adamo ed Eva nel primitivo stato d'innocenza, in un Paradiso terrestre. Si potrá soltanto dubitare se, in Dante, all'idea corrisponda del tutto l'esecuzione, e se quel tanto che innegabilmente hanno di divino i due umani personaggi, appartenga alla loro intima natura o non sia loro comunicato piuttosto dalla divina natura che li circonda. Ma certo i due personaggi del paradisiaco idillio non parlano soltanto, anzi piuttosto essi cantano; e l'onda musicale e lirica che tutto pervade, sublima le loro parole a piú alti e mirabili sensi, e sembra una naturale effusione e quasi l'attesa rivelazione della loro misteriosa personalitá.

Ed ora, ritornando alla vergine di Helfta, quale affinitá vi può essere tra la donna tipica del Paradiso terrestre, che fino all'ultimo è sem-

pre chiamata *la bella donna*, e la povera monacella, confinata in un chiostro e aliena per stretto dovere da ogni vanitá umana, ossia tra il simbolo della perfezione terrena e il simbolo dell'ascetismo? E c'è dell'altro. Si oppone contro le donne della *Vita Nuova* che Dante, se una di esse fosse rappresentata in Matelda, l'avrebbe subito riconosciuta; ma d'altra parte come si fa ad ammettere che quel nome di Matelda, buttato lá da ultimo, con quell'aria di noncuranza, da Beatrice, come se a Dante dovesse giá esser notissima la persona che lo porta, potesse parergli sufficiente a render nota anche agli altri una monaca tedesca, ch'egli aveva descritto con tratti ben alieni da quelli che secondo noi richiamano al contegno e alle abitudini monacali? Qual motivo poteva indurlo a non caratterizzare più chiaramente Matilde di Hackeborn? Le sole risposte pensabili, sono, o che a Dante poté piacere anche una bizzaria, e in tal caso ogni discussione è inutile; o che Matilde era cosí celebre in Italia per le sue visioni, che il suo nome bastava. Ora, senza stare a ripetere che rimarrebbe sempre poco esplicabile la figurazione di lei e il fatto del nome riserbato cosí all'ultimo, diciamo solo che di quella gran fama di Matilde noi non abbiamo sentore. Aspetteremo. Ma il bello è che tocchi proprio a Matilde di Hackeborn, morta, a quanto pare, al piú presto nel 1299, sentirsi dire da Beatrice, quasi che fosse vecchia del Paradiso terrestre, «e come tu se' usa, la tramortita sua

virtú ravviva ». Neppur questo è un argomento perentorio; ma certo è un caso singolare che Dante abbia scelto per un ufficio, che sembra importare, non dico l'inamovibilitá, ma una qualche stabilitá, proprio una morta da pochi mesi. Ahimé! e poi viene il peggio. La *bella donna* per eccellenza, la donna tipica, la Proserpina, la Venere del Paradiso terrestre, ossia colei che in sé racchiude tutto ciò che di bellezza umana avevano sognato i poeti delle antiche etá, forse per un qualche barlume rimasto degli eterni veri biblici nelle loro menti ottenebrate, sarebbe morta malata e disfatta nell'etá di cinquantasette anni! Può un ammiratore di Matelda reggere a cosí crudele delusione?

Sará prudente lasciare in pace la donna, e contentarsi del libro, cioè delle sue *Rivelazioni*.

Da esse fu giá estratto tutto ciò che in favore della sua autrice se ne poteva estrarre (1). Parvero adattarsi a Matelda quegli accenni a un ufficio affidato da Dio stesso alla monacella di Helfta di 'propinare' l'acqua della misericordia divina: « Adduxitque illam [Dominus] ubi vidit fontem misericordiae ad radicem montis scaturire . . . , dicens ad eam: 'Hunc fontem omnibus et singulis propina' . . . ». Eppure, non è che una espressione metaforica, alla quale si potrebbero

(1) Si veda un indice, dovuto ad A. MANCINI, dei passi che paiono danteggiare, nel cit. *Bullettino*, N. S., XII, pp. 93-94 in n.

trovare altrove molti paralleli. Notevole sembrò pure che a Matilde, per la sua attitudine al canto, Iddio «tradidit exercitationem laudis». Ma si leggano i passi per intero, e si vedrá che cosa valgono! Infine è da rammentare ch'ella chiede notizie a Dio delle anime di Sansone e di Salomone, di Traiano e di Origene. Ma, venendo ai particolari che piú propriamente si potrebbero considerare come fonte di immaginazioni dantesche, una sua visione sembra ai fautori di Matilde quasi da sé probativa, quella dell'Orto aereo, dove ella vede le anime giá purgate ma col verme del rimorso nel cuore, e, pregando, ottiene che il verme muoia e le anime sieno assunte ai gaudii celesti; e poi del Purgatorio, ov'è ad un tratto rapita, e vede anime tormentate nel fuoco e sformate dal tormento, le quali, per le sue preghiere, riprendono il loro aspetto terreno, e trasmigrano nell'Orto, giá abbandonato da quelle anime di prima. Invero, questa bizzarra visione ci dá chiaramente una preziosa notizia sul mondo di lá, che cioè le anime purgate debbano sostare ancora, per un'ultima purgazione, in un giardino, che possiamo ammettere sia suppergiú il Paradiso terrestre. E si vuole che ce ne dia anche una seconda, che cioè Purgatorio e Paradiso terrestre siano contigui; ma in realtá la santa non dice questo, e le sue parole, dato il carattere dell'estasi, quasi fuori del luogo e del tempo, se possono adattarsi, a forza di buona volontá, alla supposizione della contiguitá de' due luoghi,

convengono per lo meno altrettanto bene a quella, per esempio, d'un Purgatorio sotterraneo e d'un Orto aereo. Ma, secondo me, la contiguitá è da escludere, come interpretazione arbitraria e forzata, poiché le visioni sono ben due, quella dell'Orto e quella del Purgatorio, e tutte due cominciano colle parole 'Iddio la rapí in ispirito': prima, *assumensque animam eius, perduxit eam*; da ultimo, *Post haec* (dopo che le anime dell'Orto furono liberate) *assumpsit eam dominus, ostendens illi purgatorium.* È un'obbiezione fatta giá dal Porena, ed è piú seria e grave che non si sia voluto ammettere. Quanto alle parole finali 'et in ortum illum transmigraverunt', esse dicono soltanto che Matilde sa dove le anime del Purgatorio trasmigrano, e non è possibile far che significhino altro di piú (1).

Che dunque a Dante sia venuta di qui l'idea di porre sulla medesima montagna il Purgatorio e il Paradiso terrestre mi sembra peggio che improbabile, anche a prender le cose nel modo piú grossolano. Nella visione di Matilde non c'è montagna, non c'è determinazioni locali, né assolute né relative: se Dante trae le montagne da questi bei materiali, la sua è veramente una creazione *ex nihilo.*

Invece, non si può negare che, molto all'ingrosso, Dante e Matilde hanno tra loro in comune

(1) Cfr. PORENA, artic. cit., p. 227; e MANCINI, *Matelda svelata?* (estr. dalla *Rivista d'Italia* dell'aprile 1902), pp. 3 sgg.

un'idea: quella d'un ultimo resto di purgazione nel Paradiso terrestre. Ma se a Dante non fu suggerito da lei l'avvicinamento de' due luoghi, si può continuare a credere ch'ella gli suggerisse quest'altro suo concetto, che è poi tutt'altro che suo, se si trova pure nell'Alberico, nel Pozzo di S. Patrizio, ecc.? Si può dubitare che il Poeta, senza bisogno d'altri intermediarii che le sue cognizioni dottrinali, non concepisse fin dal primo momento il suo Paradiso terrestre, vertice del Monte della Purgazione, come una sosta passeggiera fra la purgazione e il cielo?

Dice il D'Ovidio che un Paradiso terrestre, collocato in lontane regioni, sulla vetta d'un monte, *nell'aer puro,* era non soltanto fantasia di visionisti ma dottrina di teologi. E che ad esso non fosse possibile accedere se non passando attraverso il fuoco, era pure un concetto dottrinale, come il D'Ovidio medesimo nota, e come ora piú largamente espone il Busnelli in osservazioni delle quali ci siamo giovati poc'anzi. Dunque, — pur lasciando da parte ciò che nel Busnelli è fondamentale, la buona idea cioè che Dante, ispirandosi ai commentatori del *Genesi*, intenda di rappresentare il cammino a ritroso, fatto dalle anime salve, su pel Monte della Purgazione, riguadagnando il Paradiso terrestre da cui l'uomo era stato scacciato per il peccato originale, — questo almeno appare anche dai testi noti al D'Ovidio: che dal fuoco purgatoriale si passa

direttamente al Paradiso terrestre; che, dunque anche nel Paradiso terrestre le anime hanno qualche cosa da fare. E su questo 'qualche cosa' Dante poteva ricamare agevolmente colla sua sola fantasia. Ma quali straordinari avvenimenti doveva la sua fantasia collocare in quel Paradiso! L'incontro con Beatrice, l'abbandono di Virgilio, il giudizio dell'anima propria (giudizio delle anime salve, contrapposto al giudizio infernale di Minosse), la mirabile processione: tutte queste grandi e stupende concezioni hanno dunque la loro origine in quel breve e povero cenno della monacella tedesca? Ciò che è fondamentale ed organico possiamo osare di spiegarlo con ciò che è isolato, inorganico, frammentario?

Anche un'altra delle visioni di Matilde ha singolari somiglianze col Purgatorio di Dante; e aggiungerò che è la sola che ci resti da discutere, o che meriti d'esser discussa, poiché tutti gli altri riscontri non hanno vero valore probativo per sé, e possono al piú giovare come un opportuno accompagnamento alla melodia fondamentale. Che, per esempio, Matilde abbia veduto nel Purgatorio i trasgressori delle regole monastiche e del voto d'obbedienza incedere «velut mole depressi et incurvati» (che non so se significhi 'schiacciati sotto un sasso', oppure 'curvi come se un sasso li schiacciasse'), e i golosi e gli ubbriaconi giacere al suolo supini e quasi instupiditi dalla fame e dalla sete, mi pare che sia

confronto di troppo meschino valore. E che Matilde, rapita in un Orto, — e sia pure il Paradiso terrestre, — v'abbia trovato dei bellissimi alberi, quello della Misericordia di Dio, « de quo Adam frustratus fuerat tanto tempore », quelli della Pazienza e della Puritá di Dio, e che dal primo di essi sgòrgassero tre fonti, « primus... lavans, secundus clarificans, tertius influens et potans » (cioè ' abbeverante '), è solo un ricordo del *Genesi*, adattato alla buona, e che non somiglia al ricordo di Dante piú che questo non somigli al *Genesi* da sé. Dico adattato alla buona, perché in esso si sente pure qualche eco di altre visioni o leggende del Paradiso terrestre; come nell'Eden dantesco, oltre al *Genesi*, e all'antichissima e tradizionale dichiarazione del *Genesi* (' il Paradiso terrestre è luogo splendente di temperato, finissimo e purissimo aere, e ombreggiato da piante sempre verdi '), confluirono e suggestioni di leggende, forse, e senza dubbio suggestioni dei virgiliani Campi Elisi.

Ma la visione di Matilde, a cui alludevo come piú importante, sembra aver veramente qualche tratto comune col nostro poeta, tanto che fece esclamare al Picciòla, pur cosí fido a Matilde di Canossa: « Qui c'è quasi tutto il Purgatorio dantesco! ». La veggente, una domenica di quinquagesima, fu rapita da Gesú sopra un monte, a passarvi quaranta giorni e quaranta notti. Esso aveva sette *gradi,* pei quali si saliva

via via a sette fonti: nel primo grado, che si chiama dell'*umiltá,* è la fonte che lava l'anima dai peccati di *superbia*; nel secondo, grado della *mansuetudine,* la fonte che lava dai peccati d'*ira*; e cosí via via, procedendo per le purgazioni successive dei peccati d'*invidia*, di *disubbidienza,* d'*avarizia,* di *carnalitá*, d'*accidia*. Al terzo grado, il coro degli angeli e dei santi cantava il dolcissimo inno dell'amore divino. Salgono poi sulla cima del monte, ed ivi si manifesta a Matilde la gloria del Paradiso celeste (1). Non c'è che dire, a leggere quella descrizione dei sette gradi, sulle prime si resta colpiti. Ma si riflette subito che questo non è un Purgatorio; ch'è soltanto un'espressione fantastica d'un concetto notissimo, quello dei *gradi* dell'elevazione a Dio, una semplice allegoria dell'ascensione *terrena* d'un'anima verso la suprema purezza (2). Infatti

---

(1) Cfr. il *Bullettino* cit., N. S., X, pp. 380 sg., ov'è riferita la prima parte del passo. Che la seconda rappresenti il Paradiso celeste e non giá il terrestre, mi par sicuro. Pel D'Ovidio, p. 495, vi ha quasi una fusione dell'una e dell'altro, come se rispecchiasse « l'arcaico pareggiamento dei due Paradisi ». Ma, insomma a trarne qualcosa per Dante, ci vuole una gran buona volontá!

(2) Cfr. l'articolo citato del Bertoldi, il quale osserva che « si tratta di una quaresima . . . che la Santa dové fare per giungere alla Pasqua dell'anima ». E si confrontino per esempio i *Trenta gradi*, attribuiti a S. Girolamo: essi possono almeno servire a ricordarci che certe idee e certe immaginazioni erano nell'aria.

Matilde nota che l'ultima fontana, dello spirituale gaudio celeste, mondatrice dell'accidia, non «sgorgava con impeto, ma solo goccia a goccia, poiché del gaudio spirituale nessuno, *fino a tanto che rimane in questa vita,* può godere appieno, ma quel che se n'abbia, è soltanto una goccia, o anzi un nulla in confronto del vero». Si vorrá dire ch'era un Purgatorio adattato per l'occasione alla *viva* Matilde? O si insisterá ciononostante sui *sette gradi*, sui *sette peccati*? E sia pure, ma rendiamoci conto, prima di tutto, che i *sette gradi* non sono un'invenzione né cosí difficile né cosí straordinaria; e poi, che in un caso come questo, dove non si tratta di seguire il lento e quasi spontaneo accozzarsi nei secoli di atomi di pensiero, che preparano cellule nuove, ma si vorrebbero paragonare insieme due costruzioni individuali, noi, ponendo Dante alla dipendenza di Matilde, ci fondiamo sopra un ragionamento suppergiú di questo genere: a Dante, per spiegarci il suo Purgatorio con sette ripiani, uno per peccato capitale, e, se si vuole, la grande processione sulla cima della montagna, dobbiamo trovare una 'fonte'; a suora Matilde, no!

E il peggio non è questo. Il peggio è che una costruzione, medievale e geometrica quanto si vuole, ma molteplice e gigantesca, che ha, per cosí dire, le sue fondamenta su una selva di granitiche colonne; un'immaginazione enorme e grandiosa, che risulta, mi

si permetta questo sfoggio di metafore, dal confluire insieme delle vaste e impetuose correnti del pensiero dantesco, ciascuna delle quali è tale che ci parrebbe giá da sé sufficiente a nutrirla, si dovrebbe credere quasi sgorgata tutta da una rozza e modesta cannella, che versa goccia a goccia tanto liquido appena da innaffiar pochi fiori! E non il lago sarebbe sorto dai fiumi, ma i fiumi dal lago. Ossia, come se tutto si riducesse a due o tre linee d'un abbozzo quasi fanciullesco!

In fondo, non è proprio col D'Ovidio che io mi trovo in disaccordo. Tra i campioni di Matilde egli è forse il piú cauto, il piú temperato, il piú proclive a dubitare; e, inoltre, riguardo all'importanza che si debba attribuire alle cosiddette fonti dantesche, si esprime con parole che non disdirebbero al piú fanatico propugnatore dell'assoluta originalitá del Poeta. Ma non tutti sono cosí prudenti e concilianti; e poi, il D'Ovidio stesso, nel conchiudere, si lascia, secondo me, indurre a conceder di nuovo troppo ai famosi precursori di Dante. Se studiamo senza preconcetti o sospetti, egli dice, i documenti del pensiero contemporaneo, «dobbiam convenire che di quasi tutta la sua costruzione ei trovò pronti il disegno generale, molte linee secondarie, molti materiali, e di suo non vi mise che la scelta, lo svolgimento, i raccordi, l'uso sommamente piú fino, la fusione organica di tutti gli elementi in una figurazione mirabile: dove tutto

è a posto, e dove tutto appar nuovo, ancorché nuovo non sia » (1).

Ora, io sarei portato invece a dire che ciò ch'egli trovava pronto erano quei principii dottrinali e quei materiali bruti di notizie, di tendenze, di opinioni, di tradizioni, che in un dato tempo formano il substrato necessario d'ogni pensamento e d'ogni opera umana, artistica e non artistica: tutto il resto ci mise di suo. Lasciando da parte l'*Eneide*, che fu bensí quasi il faro luminoso al quale mirò di continuo come a guida necessaria e infallibile, ma che pure non riuscí ad essere per la *Commedia*, neppure in minima parte, quello che per essa erano stati i poemi d'Omero, l'ossatura del suo regno oltremondano è tutta di principii o di concetti dottrinali, dei quali egli cerca e trova l'espressione artistica; e quello che con essi non si spiega, ha le sue ragioni profonde, come in parte ho giá detto, o in poetici simboli, o nelle necessitá architettoniche del suo edificio, in primo luogo nella simmetria o nella contrapposizione delle varie sue parti. Alcuni particolari, chi vorrebbe negarlo? gli saranno stati suggeriti da altre letture; ma, pur tacendo che egli li trasforma in modo da farli del tutto suoi, non sono facili a scoprire e indicare e non sono che particolari. Poiché, quanto alle linee generali dell'edifizio,

(1) P. 514.

come si può dire ch'egli le trovasse giá pronte, quando ognuno dei suoi predecessori tracciava linee diverse, in mille direzioni, o senza direzione di sorta, e noi stessi dobbiamo durare un'improba fatica per dimostrare che alcune di queste linee, combinate insieme, riescono bene o male, e anzi piú male che bene, a formare un disegno non troppo dissimile dal suo? E siamo, in fondo, vittime d'un'illusione; perché dimentichiamo che se quella ricomposizione d'informi ed èterogenei frammenti, buona o cattiva, ci riesce, gli è che teniamo giá dinanzi agli occhi il disegno dantesco.

A me non riesce di separare nel pensiero l'una dall'altra le linee della costruzione dantesca né di comprendere come, mentre sono segnate cosí profondamente e cosí ferreamente collegate e combinate insieme, l'una o l'altra di esse possa esser stata suggerita da insignificanti e superficiali indicazioni altrui. Certo, Matilde di Hackeborn ricorda meglio e piú spesso che tutti gli altri visionisti o visionarii la costruzione dantesca del Purgatorio, ma anche contro di lei risorge in me, quasi istintivamente, quell'obbiezione capitale; tanto che, perfino se io dovessi proprio credere ad una Matelda foggiata ad imagine sua, non mi sembrerebbe di doverne indurre necessariamente una relazione tra il Purgatorio di lei e quello di Dante. Proprio l'opposto del Picciòla. O diciamo in quest'altra maniera, che parrá piú prudente, ma che viene a signi-

ficare lo stesso: se una delle idee fondamentali del Purgatorio di Dante ha avuto un'origine occasionale ed esterna, l'elaborazione a cui fu sottoposta la suggestione primitiva nella fantasia del Poeta fu cosí profonda, che noi non abbiamo il modo e nemmeno, sto per dire, il diritto di separarne gli elementi costitutivi. Anche qui, dopo che negli insegnamenti teologici o dottrinali, il Poema ci sembra avere la sua piena e unica ragione in sé stesso. Dante lesse la Visione matildina dei sette gradi? Ma la ragione profonda del Purgatorio dantesco, disposto in quel modo, come tutto cristiano, secondo lo schema teologico, è giá nella sua coordinazione all'Inferno, disposto, come precristiano e, inoltre, anticristiano, secondo uno schema razionale. E all'abisso infernale si contrappone, quasi diremmo, di necessitá il monte, come al simbolo della perpetua discesa il simbolo della continua ascensione.

Il D'Ovidio afferma che se «anni sono v'era della prudenza nel ritener casuali gl'incontri fra il poeta italiano e la santa alemanna», oggi «la prudenza sarebbe in effetto temeritá». Io, che non voglio passare per temerario, potrei anche conchiudere questo lungo ragionamento nel modo piú remissivo che sia possibile, manifestando cioè una scarsa fiducia nell'utilitá del mio stesso ragionamento. Ho cercato di provare che la Matelda dantesca non risponde in nessun modo pei

suoi caratteri a Matilde di Hackeborn; ma chi può dopo tutto vietare ad un poeta di foggiarsi capricciosamente quasi per intero un personaggio, per la suggestione d'un semplice nome o d'una vaga e incerta notizia? Ho cercato di toglier valore a quei riscontri, che a molti sembrano tanto sicuri; ma chi può scrutare le vie o i modi come da un piccolo germe nascosto cresce sul monte un abete? E infine, che da quei due o tre accenni a Matilde sia o non sia venuto a Dante qualche umile inconscio suggerimento, che cosa importa per la valutazione dell'opera sua?

Ma il vero è che questa nuova considerazione dei fatti, agevolatami dal bel libro del D'Ovidio, ha confermato il giudizio da me espresso, come ho ricordato in principio, fin da parecchi anni addietro, a proposito di un altro studio, quello del Gorra sul *Soggettivismo* dantesco (1). Perciò credo di poter finire con le parole d'allora, che hanno anche qualcosa di piú energico e comprensivo, esponendo piú compiutamente il mio pensiero, e non si riferiscono soltanto, come può parere che qui avvenga, alle linee generali della costruzione architettonica.

« Io non vorrei essere nè parer di quei critici, ai quali (sono le parole del Gorra) ' ad ogni scoperta d'una nuova fonte di Dante sembra

(1) Vedi *Bullettino* cit., N. S., VII, 29 sgg.

strapparsi un lembo del cuore'. Che importa se i fatti sono presi altrove dal poeta, quando lo spirito che li vivifica è il suo? Ma adagio a' ma' passi, dirò io pure. Il mio critico afferma che 'se originalitá significa invenzione nel senso assoluto della parola, Dante non è poeta originale; non è, né avrebbe voluto essere'; che 'non soleva, né voleva creare di proprio capo, ma preferiva raccogliere e rielaborare da par suo leggende o canti che erano fermati negli scritti, o correvano sulla bocca del popolo'; che 'dalla coscienza del volgo tolse il substrato materiale del suo poema' e 'per sua guida ei scelse un poeta divenuto quanto mai popolare'; che Stazio, Rifeo e Trajano non furono salvati da lui primo; e la mescolanza di divinitá pagane e cristiane è antica; e i suoi demoni sono quelli del medioevo, benché meno grotteschi; né sono sua invenzione gli angeli che 'per sé foro', né le tre teste di Lucifero, né quella postura e configurazione del Purgatorio, né tante altre cose. Ebbene, togliete questi particolari e quegli altri che volete, e che possono esser ancor molti, all' invenzione di Dante, credete forse d'aver dimostrato con questo ch'egli non abbia pur sempre inventato molto di suo? Altro è riconoscere che l' invenzione, intesa in un certo modo, è facoltá piuttosto secondaria; che in Dante, come del resto in tutti i poeti e gli artisti, essa è piú scarsa di quel che si credesse una volta; che

non si toglie nulla al suo genio e alla sua gloria, indicando un certo numero di codeste cosiddette sue fonti: e altro è affermare che ogni tratto e ogni particolare poetico fu da lui tolto o alla storia o alla tradizione e alla leggenda, e ch'egli, pur possedendo il dono dell' invenzione, come pochi poeti lo possedettero, non se ne volle servire. Non volle, quando non gli parve opportuno, quando non era necessario, quando la veritá o la coscienza e il sentimento popolare ne avrebbero ricevuto grave offesa, quando infine gli antichi fondamenti si mostravano cosí robusti, da poter sostenere senza sforzo il suo nobile edifizio. Ma la maggior parte degli elementi che voi enumerate per negare a Dante il titolo d' inventore, non sono che materiali rudi e greggi, che hanno da fare colle immaginazioni dantesche poco piú che le pietre di cui una cattedrale gotica si compone colla cattedrale medesima, e l'essersene servito toglie all' invenzione di Dante poco piú che a quella dell'architetto l'aver adoperato codeste pietre. Solo di rado voi potete invece paragonarlo coll'architetto che, inalzando la sua fabbrica si valse delle rovine di fabbriche antiche; cosicché il nuovo edifizio conservi in parte l'antica disposizione, e si decori di marmi, di fregi, di colonne, di statue non sue.

« Si sono frugate tutte le leggende e tutti gli scrittori medievali, si è data la caccia ad ogni frase e ad ogni particolare che in qualche modo ricor-

dasse una frase o un particolare consimile, di autori classici e di autori non classici: la conclusione è stata sempre che è ben difficile imbattersi in un'imitazione manifesta di Dante, che spesso l'imitazione si può meglio sospettare che dimostrare, che infine anche quando egli manifestamente imita, trasforma, in modo cosí energico e compiuto, di suo, che si può dire senza esagerazione inventi una seconda volta. Ora, a meno che non si pretenda che per aspirare al nome d' inventore egli dovesse inventare anche l'Inferno; o non si creda che scegliendo Virgilio a sua guida sia stato meno originale che se si fosse foggiato un personaggio nuovo, di suo capo; o non si neghi il nome d'invenzione alla combinazione degli elementi che preesistevano, mentre l'invenzione umana non è e non può essere quasi mai altro che questo: si dovrá pur riconoscere che Dante, immaginandosi in quel suo modo i tre regni oltremondani, ha inventato; che popolandoli de' suoi contemporanei, ha inventato; che anche foggiandosi, per suoi scopi poetici e non poetici, un Antinferno, e collocandovi *gli sciaurati che mai non fur vivi,* o perfino tramutando i suicidi in tronchi, e assegnando ai fiumi infernali quella disposizione e quella singolarissima origine, o quella origine ancor piú singolare e fantastica al monte del Purgatorio, egli, nonostante gli elementi anteriori di cui poté valersi, ha ancora e sempre inventato, nel vero senso della parola,

perché si compiaceva, nella sostanza come nella forma, nei particolari decorativi come in quelli magnificamente poetici, d'essere nuovo, d'essere lui, e perché insomma al suo ingegno era necessitá l' inventare. Inventò la forma e il contenuto di tutto un mondo oltrasensibile, inventò un nuovo tipo di poema, inventò il metro in cui lo scrisse: io non so che alcun poeta, antico o moderno, abbia mai potuto o abbia mai osato altrettanto. Che nessuna di codeste sue invenzioni sia stravagante o mostruosa, e che in tutte la fantasia ci apparisca accompagnata dal piú lucido buon senso e dal piú sicuro senso della misura, non è che un nuovo e altissimo titolo di gloria pel suo genio e, aggiungiamo pure, pel nostro ingegno latino ».

LA DATA DELLA COMPOSIZIONE

E LE TEORIE POLITICHE DELL'"INFERNO" E DEL "PURGATORIO"

(*) Quando Dante cominciasse a scrivere il suo poema, se prima o dopo l'esilio, se ne' primi anni dell'esilio o dopo che la morte d'Arrigo ebbe distrutte le sue speranze e le sue illusioni, son problemi oscuri che hanno affaticato la mente e la penna di molti critici; ma da qualche tempo s'è venuta conquistando maggior favore l'opinione ch'egli non si accingesse alla grande opera se non dopo la morte d'Arrigo (agosto 1313). Spa-

(*) Ho caro di dire che questo scritto, pubblicato per la prima volta, in forma poco diversa da quella che ha ora, negli *Studii romanzi*, diretti dal Monaci, n. 3, fu, in una tiratura a parte, dedicato al compianto Prof. Adolfo Mussafia, dalmata, in occasione del suo settantesimo compleanno (15 febbraio 1905). E non è soltanto per un piccolo sfogo di vanità se aggiungo che l'illustre uomo, facendogli maggior onore che non meritasse, ai concetti che vi sono esposti sulla differenza di idee tra l'*Inferno* e il *Purgatorio* si compiaceva di dare il nome di scoperta, considerandoli come di notevole importanza per la storia del pensiero di Dante.

rito dalla scena del mondo colui nel quale pareva si fosse incarnato il mistico Veltro, apportatore del nuovo regno della giustizia e della pace, il Poeta si sarebbe chiuso tutto in sé stesso co' suoi dolori e colla sua incrollabile fede, e nella mente e nel cuore magnanimo avrebbe concepito l'alto pensiero di cominciare da solo, colle proprie forze, la lotta contro l'*antica lupa*.

Questo concetto che domina in un noto libro del Kraus (1897) e d'allora in poi informa quasi interamente i giudizii della disciplinata critica tedesca, fu ripreso e strenuamente difeso anche in Italia, specialmente dallo Zingarelli, nella sua vasta e importante opera su *Dante* (1899-1903), ch'ebbe la ventura di trascinare molti consensi. Ciononostante, non sono pochi né di poco valore i dantisti che si rifiutano tuttora di accostarsi al verbo tedesco del Kraus. A me basta ricordare il mio carissimo Michele Barbi, il quale, almeno come ipotesi non meno verosimile dell'altra, propose un sistema cronologico, che da quello del Kraus e dello Zingarelli s'allontana tanto che piú non potrebbe(1). Secondo le poche ma vigorose pagine del Barbi, Dante avrebbe lavorato lungamente al Poema già prima dell'esilio; avrebbe ripreso l'opera, modificandone o trasformandone l'organamento e l'indirizzo, quando, inaspettate, gli furon giunte

(1) Nell'importante recensione che fece del libro su Dante dello Zingarelli, *Bullettino della Società dantesca*, N. S., XI, 1 sgg. Vedi le pp. 42 sgg.

da Firenze nel tranquillo asilo della Lunigiana (come racconta il Boccaccio) le carte, che forse credeva distrutte; sarebbe riuscito a terminare l'*Inferno* e a comporre almeno anche sei o sette canti del *Purgatorio* prima del maggio del 1308; e, inoltre, tutto il *Purgatorio* sarebbe stato pronto, fino all'ultimo verso, avanti il novembre di quell'anno 1314 nel quale, secondo gli altri, Dante avrebbe cominciato appena a scrivere le prime immortali parole: *Nel mezzo del cammin di nostra vita.*

Chi ha ragione fra critici cosí discordi? Se dovessimo giudicare dai risultati finora ottenuti nella grande battaglia d'inchiostro che si combatté, come intorno ad ogni questione dantesca, cosí anche intorno alla data della composizione del Poema dovremmo disperare di saperlo mai con qualche sicurezza; ma siccome, *a voler dir lo vero*, la maggior parte dei critici anche qui ha preferito l'inverosimiglianza astrusa alla verosimiglianza semplice e chiara, le proprie fantasie ai dati positivi di fatto, resta ancora un barlume di speranza che il modo di giungere a risultati concreti ci sia. Bisogna riflettere che le ipotesi erronee o fantastiche non sono soltanto un inutile e spiacevole ingombro, ma concorrono in molte maniere a far diventare difficili anche le cose piú facili, formando intorno a sé stesse come un ambiente artificiale, dove neppure i critici piú spregiudicati e piú acuti riescono a conservare intatta la libertà del loro discernimento.

Come si capirebbe altrimenti, per citare uno dei casi piú noti, che abbiano avuto tanto séguito Cangrande e Uguccione della Faggiola anche quali rappresentanti del *cinquecento diece e cinque*, mentre non è possibile, senza le piú strane contorsioni del senso, costringere quei versi a parlar d'altri che d'un Imperatore? Ma è naturale che al pensiero di doversi occupare del Veltro o del *Cinquecento diece e cinque* ognuno senta un brivido di paura e preferisca buttarsi in braccio al primo che gli offra un mezzo qualunque di scampo; mentre spesso basta avere il coraggio di affacciarsi nella selva selvaggia dei sogni e delle stravaganze per veder dileguarsi d'ogni parte i fantasmi e scoprire davanti a sé libera e abbastanza sicura la strada.

Dicevo dunque che, pur nella difficile e imbrogliata questione del tempo in cui fu composto il Poema, è ancora lecito sperare che si trovi il verso d'andare un po' meglio d'accordo; e intanto io continuo per la via per la quale s'è messo il Barbi, pur dopo molti altri, ma piú di molti altri seguendo le tracce d'un tranquillo buon senso. In tutto l'*Inferno*, fra molti dati che non vanno oltre il 1307, due soli potrebbero forse portarci, l'uno fino al 1312, l'altro fino al 1314; in tutto il *Purgatorio* non un solo dato sicuro allude a fatti del 1314 o posteriori: con che diritto dunque si asserisce che il Poema fosse cominciato nel 1314, chiamando punto di partenza quello ch'è quasi il punto d'arrivo?

Io non dubito d'affermare che il sistema del Barbi, o, per dir piú preciso, quello ch'egli rappresenta in una delle sue varietà, s'accorda meglio d'ogni altro coi dati di fatto, ed è il solo che non urti contro difficoltà insormontabili; e merita quindi che si cerchi di rincalzarlo con altri argomenti, e di rinvigorirlo, sfrondandolo di qualche ramo caduco. Tanto meglio se dalla discussione scaturirà inaspettatamente un raggio o un filo di luce, che ci guidi a seguir piú da vicino lo svolgersi e il progredire del pensiero dantesco. Indicar questo filo di luce è lo scopo principale del mio studio; ma prima il lettore deve permettermi di condurlo per gli spineti delle minute discussioni di date e anche delle interpretazioni di enigmi.

I.

Della questione se Dante cominciasse l'*Inferno*, o piuttosto un *Inferno*, già prima dell'esilio, sarà meglio non occuparsene. È molto probabile; e molto probabile è pure che il racconto del Boccaccio sul ritrovamento dei sette primi canti contenga un nòcciolo di vero; ma non sappiamo e probabilmente non sapremo mai nulla di piú. Lasciamo dunque stare una ricerca cosí inutile, e contentandoci del Poema come l' abbiamo, che certo in questa forma è posteriore all'esilio, teniamoci ai dati cronologici che si possono raccogliere nell'*Inferno* e nel *Purgatorio*. Il *Paradiso*,

che di tali indicazioni cronologiche è poverissimo, resta ad ogni modo fuori della discussione, e basti dire che i primi canti probabilmente saranno stati composti poco dopo finito il *Purgatorio*, ma forse non proprio subito dopo, e degli ultimi si sa che scendono fino agli ultimi anni e fors'anche mesi e giorni della vita del Poeta.

Nell' *Inferno* sono frequenti gli accenni a fatti dei primi anni dell'esilio, che ci portano al 1303, al 1304, forse al 1306; poi, verso la fine (si noti), nel canto XXVIII, 55-60, si annuncia la cattura di Fra Dolcino, che fu nel 1307.

Ma un dato finora, che io sappia, non avvertito da altri, e piú degli altri importante, secondo me, perché in certo modo stabilisce il termine *ad quem* dell' *Inferno*, è in principio del canto XXVI, nei versi, dove era rimasta sempre enigmatica l'allusione a Prato, *Godi*, *Fiorenza*...:

> Ma se presso al mattin del ver si sogna,
> tu sentirai di qua da picciol tempo
> di quel che Prato, non ch'altri, t'agogna.

Quando si sappia che il 6 aprile 1309 Prato cacciava i Neri, e che poco dopo n'era punita, non solo diventa perfettamente chiara l'allusione al compresso spirito di ribellione dei pratesi, ma riesce anche evidente che il Poeta non può riferirsi che a fatti accaduti da breve tempo, vivi e freschi nella memoria di tutti. Soltanto cosí può spiegarsi quel nome di Prato buttato là im-

provvisamente, come una minaccia, come un'annunzio di prossima piú formidabile tempesta. E le oscure parole, « ma se presso al mattin del ver si sogna », acquistano ora un chiaro e profondo significato, poiché Dante vuol dire: ' se non m'ingannano questi primi albori d'una luce nuova '. È la prima vera predizione: certo furono scritte quando già s'avevano le notizie dell'elezione e degli intendimenti dell' Imperatore finalmente eletto, Arrigo VII.

Da questi anni 1306, 1307, 1309, si salterebbe senza dati intermedii, fino al 1312 circa, con la predizione del tradimento di Malatestino, nel canto XXVIII, 76-90; e fino al 1314, nel canto XIX, 79-87, con la predizione della morte di Clemente V, fatta dal simoniaco Niccolò III. Della prima allusione non si può tener conto, perché la data 1312 è delle piú discutibili (1); ma, ristringendoci alla seconda, il Barbi ed altri suppongono che sia stata aggiunta dal Poeta piú tardi, nell' *Inferno* giá finito, a sfogo de' suoi giusti sdegni, e la supposizione è cosí verosimile che non si potrebbe negarne la verosimiglianza se non per artificio di polemica. Chi o che cosa ci dice che l'*Inferno* sia stato pubblicato tutto intiero, subito,

(1) Il tradimento di Malatestino (*che tiene*, non ' terrà ', Rimini), fu ritardato fino al 1312 da LUIGI TONINI, che però non escluse la data 1304-1306; e CARLO TONINI, nel *Compendio della Storia di Rimini*, I, 323 sgg., negò daccapo che fosse posteriore al 1305.

appena finito, e non invece soltanto dopo che fu finito anche il *Purgatorio*? Agli argomenti che inducono a credere che fosse pubblicato tardi (1), se ne aggiungerà un altro, puramente congetturale, ma, se non erriamo, assai importante, verso la fine di questo nostro studio. Certo che se alcuno domandasse, per credere alle supposte giunte o correzioni del Poeta, prove dirette o documenti, noi non saremmo in grado di offrirgliene; ma si osservi per ora che l'accenno al 1314, anche se fosse sicuro (2), è affatto isolato; che la condanna di «colui che fece per viltate il gran

---

(1) Cfr. D'Ovidio, *Studii sulla Divina Commedia*, pp. 424 sgg., articolo su *La data della composizione e divulgazione della 'Commedia'*. È una delle cose migliori che sieno state scritte sul difficile argomento, e, nell' insieme, si avvicina all'opinione che stiamo difendendo. L' illustre dantista, ripubblicando il suo articolo nel volume, v' introdusse alcune leggere modificazioni, suggeritegli da un'eccellente recensione del Rocca, *Bullettino* cit., N. S., IV, 121 sgg., la quale merita anch'essa di venir rammentata.

(2) Io credo invece che avesse ragione il Troya, *Del Veltro allegorico de' Ghibellini*, § 2, negando l'allusione al 1314. Può ben essere che Niccolò III si prendesse il gusto di arrischiare la sua predizione senza saper nulla di sicuro. Egli era già stato 20 anni *cosí sottosopra*, e predice a Dante che Bonifazio non vi starebbe altrettanto; cioè che Clemente, eletto papa 2 anni dopo la morte di Bonifazio, avrebbe regnato meno di 18 anni. E ne regnò soltanto 9. Non fu dunque una predizione molto precisa, né doveva parer troppo rischiosa, se si pensa alle infermità che travagliavano Clemente. E si ricordi pure Branca d'Oria, del quale si dice che fosse ancora vivo, quando Dante morí!

rifiuto » si spiega senza difficoltà soltanto se si supponga che il Poeta scrivesse prima del 1313, anno della canonizzazione di Celestino; che nel canto XIX, v. 19, l'espressione « ancor non è molti anni » (me lo ricorda il Rajna) fissa limiti anche piú ristretti di tempo; che infine i dati negativi, i quali possono talvolta esser piú eloquenti dei positivi, ci dicono che in tutto l'*Inferno* Dante non mostra di saper nulla degli avvenimenti fiorentini e toscani posteriori al 1304, al 1306, al 1309 (1).

E passiamo al *Purgatorio*. Fra i dati evidenti, il piú tardo è la predizione della morte di Corso Donati, ottobre del 1308, nel canto XXIV, 82-7. Sulla fuggevole allusione a Gentucca è inutile trattenersi; perché gli ingegnosi argomenti coi quali s'è voluto dimostrare che Dante non poté conoscere quella misteriosa signora se non circa il 1315, restano sempre molto incerte congetture, e, per esempio, il Gaspary credette lecito riportare il fatto anche agli anni 1307-1310. Rimangono: il canto VI, che, secondo me, non può esser stato scritto se non sulla fine del 1309 o sul principio del 1310; e la profezia di Beatrice nell'ultimo canto, che, co' suoi annessi e connessi, ci porta agli ultimi tempi dell'impresa di Arrigo, per lo meno al 1312, ma esclude il pe-

(1) Per queste profezie, e per il modo che Dante tiene nell'introdurle, si veda l'articolo seguente.

riodo dopo la sua morte. Qui però bisogna fermarsi e discutere, perché non si tratta di cose evidenti, tutt'altro. Lo stesso Barbi vede le cose in modo abbastanza diverso; poiché dal canto VI crede di poter ricavare «che la composizione dell' *Inferno* nel 1308 fosse già compiuta, e che anzi prima del maggio di quell'anno il Poeta fosse giunto al canto VI del *Purgatorio* (non parla in esso di Alberto d'Austria come ancora vivente?)»; inoltre — questo muta le cose anche assai piú — ammette, seguendo una congettura del Davidsohn, che la profezia di Beatrice debba indurci a fissare per il compimento del *Purgatorio* la «seconda metà del 1314», quando Arrigo era morto e si pensava a un nuovo imperatore, Lodovico il Bavaro.

Vediamo. Per l'interpretazione del primo passo, il Barbi si fonda in parte sopra un ingegnoso ragionamento di uno studioso tedesco, Max Rieger (1). Tutti conoscono i terribili versi di maledizione che Dante scaglia contro Alberto d'Austria nel sesto del *Purgatorio*:

> Giusto giudicio dalle stelle caggia
> sopra il tuo sangue, e sia nuovo ed aperto,
> tal che il tuo successor temenza n'aggia!

Si suole intenderli come un'allusione alla triste fine d'Alberto, morto assassinato nel maggio del

(1) *Ueber eine missverstandene Stelle in Dantes' Commedia*; nelle *Nachrichten der k. Gesellschaft der Wissenschaften* di Gottinga, Philol.-Histor. Klasse, 1898, pp. 479-495.

1308; ma il Rieger osserva che l'espressione *sopra il tuo sangue* non può significare 'sopra te, sopra la tua persona', ma soltanto 'sopra la tua stirpe, ossia discendenza'. Quei versi alluderanno dunque ad una grande sventura che colpí veramente il *sangue*, la discendenza di Alberto, cioè alla morte improvvisa del suo valoroso figliuolo Rodolfo, re di Boemia, giovane di soli ventisei anni. Essa accadde il 4 giugno del 1307; e Dante, che mostra di prevedere la morte di Rodolfo e non quella d'Alberto, dovette, secondo il Rieger, scrivere il sesto canto del *Purgatorio* negli ultimi mesi del 1307 e nei primi del 1308.

Il Rieger ha ragione e ha torto. Egli ha osservato acutamente che l'espressione *il tuo sangue* non poteva avere, ai tempi di Dante, il significato che comunemente le si attribuisce; ma poi, *distratto* da altre troppo sottili considerazioni sul nostro passo, non si propose la domanda se il Poeta non volesse alludere e alla morte di Rodolfo e a quella insieme d'Alberto. Ora, egli allude senza dubbio all'una e all'altra. In che modo sarebbe stato *giudicio*, non soltanto *giusto* (è giustizia medievale, e passi pure), ma *nuovo*, ma *aperto*, la morte del figliuolo dell'imperatore, che, essendo la corona imperiale elettiva, non poteva neppur considerarsi come il suo erede? Quella sventura, pel suo carattere e pe' suoi effetti, certo non era tale da incutere necessariamente un salutare terrore nell'anima del successore d'Alberto;

cosicché i versi di Dante, contro la loro abitudine, farebbero molto rumore per nulla. Del resto, neppur la frase in sé stessa risponde all' interpretazione del Rieger, il quale sembra essersi fermato a mezza strada; e, perché risponda, dovrebbe potersi tradurre in un'espressione come ' sopra tutti i tuoi ', ' sopra tutta la vostra stirpe ', o altra consimile. Ebbene, Dante rammenta subito dopo anche il padre d'Alberto, accomunandolo nella medesima colpa e quasi nella medesima maledizione, « tu e il tuo padre » ; e, quindi, *sopra il tuo sangue* significa appunto ' sopra la stirpe d'Asburgo ' (cfr. « d'uno in altro sangue » *Inf.* VII, 80); poiché per la morte improvvisa del figliuolo d'Alberto, prima, e poi per la morte violenta di Alberto stesso, l' intera stirpe d'Asburgo dovette parere al Poeta, e non soltanto a lui, come annientata in un istante da una misteriosa catastrofe. Cosí, la profetica imprecazione di Dante, che sarebbe una ben triste e misera cosa, se si riducesse a rinfacciare a un padre sventurato la sua sventura, acquista efficacia e tragica solennità. Il successore nell' Impero avrà davanti agli occhi, nello spettacolo di due cadaveri, il terribile esempio della rovina di tutta una schiatta, vittima della giusta ira di Dio.

Obbietta il Barbi: « che l' invettiva del sesto canto si debba considerare come fatta, non nell'Antipurgatorio al momento dell'abbraccio di Sordello con Dante, ma in terra al momento in

cui il poeta scrive la sua visione, mi sembra che resulti certo dalla contrapposizione del *fu*, e, principalmente, del *quivi* all'*ora in te non stanno* (1)». Senonché, risulta chiaro, invece, che quell'astuto *ora* deve prendersi in senso molto largo, molto generico. Il Poeta non minaccia forse oscuramente, quasi prevedendola nel futuro, la morte almeno di Rodolfo, che, quando egli scriveva, era già un avvenimento del passato? Ciò vuol dire ch'egli si colloca idealmente, anche come narratore del proprio viaggio, in un punto di tempo che gli permette di considerare il presente o il non lontano passato come futuro, e allo scrittore non toglie del tutto i preziosi vantaggi di cui godeva il pellegrino dei regni oltremondani (2).

Non solo, dunque, non si può affermare che il sesto canto del *Purgatorio* sia stato scritto prima della morte di Alberto, ma si deve senz'altro credere scritto dopo. Non molto dopo, però, forse un solo anno, forse due. Secondo me, l'intonazione dell'invettiva converrebbe del tutto bene soltanto al tempo che passò fra l'elezione d'Arrigo e la sua discesa in Italia (si veda ciò che abbiamo detto dell'allusione a Prato nel XXVI dell'*Inferno*), o insomma il canto sarebbe almeno anteriore al settembre-ottobre del 1310, e dovreb-

(1) *Purg.* VI, v. 79 e 81-82.

(2) Vedi anche il D'Ovidio, op. cit., 431.

bero essere senza esitazione esclusi gli anni, durante i quali Arrigo fu presente nel *giardin dell'Impero*. L'invettiva è un grido angoscioso d'invocazione, rivolto a tale che il Poeta spera, ma pur dubita ancora, sia risoluto ad accorrere. Che poi essa sia posteriore alla morte di Arrigo, mi sembra affatto inverosimile, anche solo pel verso « tal che 'l tuo successor temenza n'aggia », che sarebbe un verso de' piú inopportuni. Il *successore*, il vostro Arrigo, avrebbero potuto ribattere ironicamente gli avversarii, o, poniamo, i futuri Imperatori di cattiva volontà, n'ebbe temenza, e si vede con che bel risultato! Anche nel canto seguente, i versi « le piaghe c'hanno Italia morta, Sí che tardi per altri si ricrea », significano forse che il Poeta non osa ancora credere che colui che sta per venire sia proprio il redentore invocato; ma, poi, sono parole di Sordello, cioè del 1300!

Dell'*enigma forte* del canto trentesimoterzo il Davidsohn dette una dichiarazione notevole anche per la sua arditezza (1). L'*erede dell'Aquila* è naturalmente un Imperatore; e, quanto al modo com'esso viene enigmaticamente indicato, *Cinquecento diece e cinque*, si crede da quasi tutti i commentatori che questa cifra, scrivendosi in numeri romani DXV, simboleggi la parola DVX; il che dimostra che abbiamo da far con un *duca*. Ma si crede inoltre che la cifra debba avere anche un

(1) Nel *Bullettino* citato, N. S., IX, 129-31.

suo proprio valore e significato indipendente; e nell'aver indicato quale questo sia o possa essere consiste la novità della congettura del Davidsohn. L'Impero fu restaurato da Carlomagno, incoronandosi in Roma il 25 dicembre dell'anno 800: 800 + 515 dà 1315. Beatrice, dunque, che *vede certamente*, e *però il narra*, avvicinarsi *stelle* « sicure d'ogni intoppo e d'ogni sbarro » che apporteranno codesto *Cinquecento diece e cinque*, il *Messo di Dio*, destinato ad uccidere la *fuia* e il *gigante*, Beatrice vuol senza dubbio alludere a fatti che Dante immaginava dovessero avvenire nell'anno 1315. Ora, nel 1314 l'Impero era vacante, ma dal giugno in poi andò sempre piú guadagnando favore e importanza la candidatura di Lodovico di Baviera. E il Davidsohn conclude: « Tutto, ci pare, porta a credere che il canto che è l'ultimo del *Purgatorio*, sia stato scritto in quel periodo dell'anno 1314 [fra il luglio e il novembre], quando il Poeta aveva dalla Germania ricevuto la notizia, certo ancora segreta, della candidatura e della sicura maggioranza del *dux* di Baviera che, accettando la candidatura dalle mani di Giovanni di Boemia [figliuolo d'Arrigo] e dei fedeli amici del defunto Imperatore, si faceva in certo modo anche mandatario delle loro intenzioni relative alla politica italiana ». Inoltre, il *gigante*, se è, come dev'essere, il re di Francia, rappresenta senza dubbio Filippo il Bello: « per il suo successore, il debole *Louis le Hutin*, Ludo-

vico Attaccabrighe, male converrebbe la metafora». Pel 1315, dunque, Dante s'aspettava una nuova discesa in Italia delle milizie imperiali, e ci balenerebbe una seconda volta la speranza di poter datare un canto non solo col numero dell'anno, ma quasi perfino col nome del mese.

In questa ipotesi del Davidsohn, come dicemmo, è nuovo ed importante ch'essa ci rende piena ragione della cifra *cinquecento diece e cinque*, la quale, secondo altri, non avrebbe che l'ufficio di rappresentare enigmaticamente la sigla D. V. X. Veramente, in questo caso, Dante avrebbe dovuto scrivere *cinquecento cinque e diece*, ma, dicono, gli fu vietato dalla rima, la solita guastamestieri. Il che significa ch'egli avrebbe trovato difficile la facile e frequente rima *-ece*, e facile la rima *-inque*, della quale, pur aiutandosi coi latinismi, non si possono trovare nella lingua italiana quasi altri esempi che i tre messi in opera da Dante, colla sua solita audace bravura, nelle nostre stesse terzine. Ma poi, era questo il luogo di permettere alle rime di fare il comodo loro? A me sembra assai piú naturale supporre che Dante si sia indotto a quella trasposizione per suggerire ai lettori di considerare attentamente la cifra medesima, e per insinuar loro che anch'essa aveva un valore e un ufficio determinato nella profezia, ch'era insomma un vero e proprio 515. Pensiamo anche all'espressione *enigma forte*, che il Poeta non può aver adoperata senza

una speciale intenzione; e vedremo che se non si può negare sia un 'enigma' la cifra *cinquecento diece e cinque*, nel suo ufficio di sigla di DVX, diventa un *enigma forte*, cioè quasi un 'enigma doppio', soltanto quando le si attribuisca un ufficio doppio, costringendola ad essere insieme e una sigla e una cifra.

È poi molto notevole, e conviene aggiungerlo a rincalzo dell'idea del Davidsohn, che tanto l'anno 800, come l'anno 1315, avevano nei mistici o nelle profezie uno speciale significato: dal primo si cominciava la quinta età della Chiesa, che finirà soltanto « damnatione Babylonis meretricis magnae »; e di questo punto di partenza il 1315 era il punto d'arrivo, poiché in esso si sarebbe iniziato un rinnovamento della Chiesa (1).

L'anno 1315, come ultimo limite di tempo fissato all'avverarsi della profezia di Beatrice, si desume, io credo, anche da un altro passo, in principio di questo medesimo canto. Si ammette comunemente che le parole di Beatrice,

> *Modicum, et non videbitis me,*
> *et iterum*, sorelle mie dilette,
> *modicum et vos videbitis me*,

si riferiscano alla cattività d'Avignone, che cominciò l'anno 1305, *modicum*, cioè un poco, dopo

(1) Per l'800 mi riferisco ad un libro che Dante conosceva e adoperò in questi canti, l'*Arbor vitae crucifixae* di Ubertino da Casale: V. KRAUS, *Dante*, 739. Per il 1315 riporterò un passo importante nell'articolo seguente.

l'anno dello straordinario pellegrinaggio dantesco; e Beatrice annunzia dunque che lo scandalo della Chiesa ossia l'offuscamento della religione comincerà fra poco, ma non durerà molto a lungo. Osserviamo — e non si osserva sempre — che qui Beatrice in certo modo interpreta, ma soprattutto continua e compie la simbolica rappresentazione, che naturalmente deve avere buon fine. Ella si mette innanzi le sette sorelle, le sette Virtú, e, dopo avere accennato a Dante, a Matelda e a Stazio di venir dietro, *cosí sen gíva*; ma, continua il Poeta,

> non credo che fosse
> lo decimo suo passo in terra posto
> quando con gli occhi gli occhi mi percosse.

Come si fa a dubitare che questi dieci passi di Beatrice non si riferiscano all'annunzio, dato da lei, d'una sua prossima assenza, *modicum et non videbitis me*, e che non simboleggino dieci anni, in cui lo splendore della fede sembrerà offuscarsi nel mondo? Il termine ch'essi pongono deve dunque corrispondere a quello che fra poco ci indicheranno le *stelle propinque*, come fissato per l'uccisione della *fuia*. Ora, se partiamo dall'anno del trasferimento della sede pontificia in Avignone, il 1305, noi otteniamo appunto, aggiungendovi quel massimo di dieci anni, il termine estremo del 1315. Questo o suppergiú questo intravvide anche qualche commentatore straniero, per esempio il Plumptre; ma gli italiani,

non so perché, si contentano di solito di affermare che quei dieci passi di Beatrice sono misteriosi. Si potrebbe, a dire il vero, pensare invece, come alcuno pensò, che il punto di partenza non sia il 1305 ma l'anno stesso del Poema, il 1300, e si giungerebbe cosí soltanto al 1309 o al 1310; ma, anche a tacere che questa data non porterebbe a nulla, perché l'elezione d'Arrigo e i preparativi della sua discesa in Italia furono semplici indizi o promesse e qui si profetizzano fatti compiuti e definitivi, anche a tacere di questo, è evidente che cosí non si spiega il primo importantissimo *modicum*, che non può indicare un lasso di tempo troppo minore del secondo, e inoltre non si continua la rappresentazione. Ma all'annuncio Beatrice fa seguire il fatto, e, mettendosi le sette sorelle innanzi e lasciandosi Dante e gli altri dietro, si colloca in modo da nascondere alle une e agli altri i proprii occhi: quindi si muove, *cosí sen giva*. E questa espressione significa nel senso allegorico che comincia il periodo dell'allontanamento di lei (conseguenza del rapimento del carro (1)); cosicché il tratto di cammino che percorre non interrotto deve simboleggiare il periodo continuato della sua assenza. A un tratto ella si ferma, si volge e i suoi occhi percuotono di nuovo gli occhi di Dante: Beatrice è di nuovo visibile nel suo splendore, e il

(1) Pel quale vien quasi distrutta l'opera di Cristo.

suo volto, già *colorato come foco*, ha ripreso la primitiva serenità. La rappresentazione è finita, e Beatrice ora può cominciarne subito l'interpretazione con la profezia del DVX.

Dante, dunque, non in un solo luogo, ma, perché si illustrassero a vicenda, in due diversi e successivi luoghi del canto, volle stabilire una data, un *terminus ad quem* pel rinnovamento da lui sperato della Chiesa e del governo civile del mondo, il 1315. Riesce cosí piú che probabile che il Davidsohn colla sua congettura intorno alla cifra 515 abbia colto nel segno. E, nondimeno, che Dante alludesse a Ludovico il Bavaro non è possibile.

Già, non è lecito, anche se si attribuisca alla data 1315 la massima precisione, fissare, come fa il Davidsohn, la composizione del canto all'anno precedente; almeno se non vogliamo fondarci sull'ipotesi stessa, che si vuol dimostrare, dell'allusione a Lodovico. La profetessa, non bisogna dimenticarlo, è Beatrice, la quale parlava nel 1300: le stelle che essa vede sono *propinque* rispetto all'anno 1300 e non al 1315; e questo vuol dire che sulla data del canto il Poeta non ci fa saper nulla, tranne che, essendo la profezia evidentemente *ante factum*, egli lo compose prima del 1315. Alcuno, dimenticando il *gigante*, potrebbe domandare: e perché non proprio nel 1315? Ma si urterebbe contro la nuova insuperabile difficoltà che Dante fidasse tanto in un Imperatore che,

a tacer d'altrò, doveva dividere il suo trono con un rivale.

Ad ogni modo, il 1314, come data del canto, non sarebbe escluso. Ma osserviamo. È dunque l'anno 1300, e Beatrice annuncia la grande novella:

> Non sarà tutto tempo senza reda
> l'Aquila che lasciò le penne al carro.

Nel 1300, da quando era l'Aquila *senza reda*? Lo sappiamo da Dante medesimo, che lo dice nel *Convivio* (IV, 3): dalla morte in poi di Federico di Soave, nonostante l'elezione de' suoi successori e di Rodolfo e Adolfo e Alberto, l'Impero doveva considerarsi vacante: su questo punto il nostro poeta andava pienamente d'accordo con Bonifacio VIII. Ebbene, non ci fu poi Arrigo? Non fu egli il primo, anzi l'unico erede dell'Aquila? Eppure Beatrice non avrebbe neppur una parola per colui al quale è già preparato un seggio nell'alto dei cieli: l'unico vero Imperatore sarebbe tacitamente soppresso. Non solo. Supponiamo che si tratti di Lodovico. Dante, ch'era stato colpito pur ora da cosí terribile delusione, vedendo contro la malevolenza e l'inettitudine dell'Italia, non *disposta*, infrangersi la potenza, il valore, la buona volontà, la pietà del suo Arrigo, non solo non avrebbe avuto una parola o un gemito per lamentare tanta rovina, ma si sentirebbe il cuore e il coraggio di vaticinare che il nuovo candidato all'Impero, del quale erano

pressoché ignote le intenzioni e i propositi, sarebbe disceso in Italia senza indugio, e nella sua corsa vittoriosa non avrebbe trovato né *intoppo* né *sbarro*! Sta bene che Dante fosse uomo di fede incrollabile, ma non bisogna fargli far la figura d'un credenzone.

Dunque? Dunque il *Cinquecento diece e cinque*, poiché è senza dubbio un Imperatore, e non è Lodovico il Bavaro, dev'essere lo stesso Arrigo di Lussemburgo, e il canto fu composto nel tempo della sua spedizione in Italia. Arrigo, certo, non era un *Duca*; ma Dante vide in lui il *Dux*, disceso a combattere le necessarie e decisive battaglie: ora, come dicono Uguccione e Giovanni da Genova, «in bello melius est *ducem* nominari quam regem. Nam hoc nomen exprimit in bello ducentem», e, poi, *dux* è quasi il consacrato vocabolo biblico. Cosí tutto quello che conviene a Lodovico, conviene ad Arrigo assai meglio. La data 1315 non può considerarsi, anche se si riferisca a Lodovico, se non come approssimativa, quasi che Beatrice dicesse: fra una quindicina d'anni avverrà questo e questo; e invero Dante non poteva pretendere di sapere per l'appunto se Lodovico sarebbe disceso in Italia l'anno stesso dopo la sua elezione, o soltanto — come Arrigo — due o tre anni piú tardi. Riferendosi invece ad Arrigo, quella data significa che quando Dante scriveva, poniamo nel 1312, desumeva da un calcolo all'ingrosso, fondato sul suo ardente desiderio,

che l'Imperatore in altri due o tre anni avrebbe trionfato di tutti i suoi malvagi avversarii, dal Papa al re di Francia e a Firenze. Suppergiú son le medesime riflessioni che lo indussero a datare la sua famosa lettera ai Fiorentini « scriptum... XIV Kal. Majas MCCCXI, divi Henrici faustissimi cursus ad Italiam *anno primo* ». Che poi egli si fermasse proprio sul 515, anziché sul 516 o sul 514, si deve, non soltanto alla necessità in cui era di attenersi alle lettere di DVX; non soltanto alla proprietà che hanno i multipli del cinque di esprimere l'approssimazione, cosicché sono i soli che si convengano ai profeti, ma soprattutto a quell'importanza che, come ho detto, si attribuiva all'anno 1315, di punto di partenza di un totale rinnovamento.

Gli argomenti che valgono contro la candidatura a DVX di Lodovico il Bavaro, valgono pure naturalmente contro l'altra, che sola può ancora mettersi innanzi, d'un Imperatore di là da venire; candidatura che è fortemente sostenuta da quei dantisti che fanno cominciare a Dante la *Commedia* nell'anno 1314. Ma è una candidatura ben infelice. In primo luogo, anche rassegnandosi a non tener conto del *gigante*, è da ripetere che, partendo dall'anno 1300, l'erede dell'Aquila non può essere se non Arrigo, che interruppe la vacanza dell'Impero; perché le parole di Beatrice significano chiaramente: l'Impero non sarà sempre vacante, come tu ora lo vedi,

giacché io leggo nel futuro che l'Erede aspettato sta per giungere (*stelle già propinque* !). Poi, anche a voler rinunziare a dedurre dal 515 un 1315, non si può rinunziar di buon animo a riconoscere nel DVX un personaggio determinato, se non altro perché sarebbe stato quasi ridicolo annunziare e far tanti enigmi, per nascondere soltanto una parola di senso vago e generico. Finalmente, anche a voler rinunziare (quante rinunzie !) ai passi di Beatrice, la sua profezia è cosí particolareggiata, è cosí sicura e piena d'asseveranza, che deve di necessità riferirsi a fatti in parte creduti imminenti, e non a incerte e lontane aspirazioni del Poeta.

Né mancano nel *Purgatorio* stesso altri indizii che ci costringano a pensare ai tempi d'Arrigo. La profezia di Forese contto le *sfacciate donne fiorentine* sembra, da una parte, riecheggiare quella contro Firenze stessa del canto XXVI dell'*Inferno*, tramutando quell'oscuro presentimento in una quasi certezza; dall'altra, sembra anticipare la profezia di Beatrice, e illustrarla, fissando, fuori d'ogni velo d'enigma, una data evidente e, benché approssimativa, sicura. Le donne fiorentine,

> . . . se l'antiveder qui non m'inganna,
> prima fien triste che le guance impeli
> colui che mo si consola con nanna.

Si può dubitare che qui si determini approssimativamente una data vicina al 1315 ? E nel 1311 Dante scriveva l'Epistola ai fiorentini, profetiz-

zando loro i piú tremendi castighi: « . . . si praesaga mens mea non fallitur, sic signis veridicis sicut inexpugnabilibus argumentis instructa praenuntians, urbem diutino moerore confectam in manus alienorum tradi finaliter, plurima vestri parte seu nece seu captivitate deperdita, perpessuri exilium pauci cum fletu cernetis » (1). Par di sentire Beatrice: « Io veggio certamente, e però il narro ».

C'è anche un indizio negativo, ma secondo me assai importante, che fosse scritto prima del 1314 il canto ventesimo. In esso, Ugo Ciapetta, dopo aver lamentato le tristi e infami opere de'suoi discendenti, e specialmente dell'ultimo, il *mal di Francia*, il *nuovo Pilato*, Filippo il Bello, si duole di non veder ancora avvicinarsi l'ora della vendetta divina:

> O Segnor mio, quando sarò io lieto
> a veder la vendetta, che, nascosa,
> fa dolce l'ira tua nel tuo segreto?

Ma come? Gli stessi spiriti dell'Inferno vedono nel futuro gli avvenimenti di sette, voi dite di

---

(1) Il Del Lungo ha già ricordato le parole che, sul declinare del 1312, Dino Compagni rivolgeva ai Fiorentini medesimi, come conclusione della sua *Cronica*: « O iniqui cittadini, che tutto il mondo avete corrotto e viziato di mali costumi e falsi guadagni !. . . Ora vi si ricomincia il mondo a rivolgere addosso: lo imperadore con le sue forze vi farà prendere e rubare per mare e per terra ». Noto qui, anche per prevenire una possibile obbiezione, che dalla profezia di Forese risulta chiaramente che Dante non volle modificare e tanto meno sopprimere le sue profezie, neppur quando il loro tempo era passato e i lettori dovevano giudicarle fallite.

dodici e di quattordici anni dopo, e il re Ugo, spirito in stato di grazia, non è capace d'altrettanto e, con tutta la sua brama di penetrare il segreto della vendetta divina, non sa che Filippo « morrà di colpo di cotenna » ? Se non lo sa, mi par molto probabile che non lo sapesse neppur Dante, al quale non sarebbe parso vero di addolcire anche un po' l'ira propria, annunziando fin d'ora quello che si compiacque d'annunziare poi, nel *Paradiso*.

Tutti questi argomenti, uniti insieme, non valgono però, secondo il mio giudizio, quello solo che si fonda sulla verosimiglianza storica e psicologica. Chi non voglia far violenza ad essa, dovrà riconoscere che il *Cinquecento diece e cinque*, il vittorioso *Messo di Dio*, rappresenta il medesimo stato d'animo e le medesime speranze che il *Mundi rex et Dei minister*, l'*aquila in auro terribilis*, trasvolante sui monti e sui mari, il *domitor delirantis Hesperiae*, infine il *divus et triumphator Henricus*, *non sua privata sed publica mundi commoda sitiens*, dell'Epistola ' ai Fiorentini scelleratissimi '; e che la profezia di Beatrice è il compendio degli slanci di fede e di giubilo, delle esortazioni, delle imprecazioni, delle oscure e tremende minacce che Dante addensa nelle Epistole ai Fiorentini, ai Principi d'Italia, ad Arrigo, in un esaltamento d'ispirazione apocalittica (1).

(1) Per l'espressione *due Soli* del sedicesimo del *Purgatorio*, v. 107, discorde in apparenza dalle Epistole, si veda l'articolo seguente, « Appendice ».

Sarebbe assurdo immaginare che un anno dopo la morte d'Arrigo l'anima di Dante vibrasse di nuovo, per una vaga speranza, d'una commozione cosí intensa e profonda; ma poco meno assurdo è il pensare che egli potesse, anche qualche anno dopo, ritornare a quella sua ardente fiducia, che lo induceva a profetizzare con cosí fiera sicurezza l'imminente avverarsi dei suoi sogni piú audaci; poiché queste crisi violente di tutto l'essere, nelle anime potenti ed austere come Dante, lasciano tracce indelebili, ma non si rinnovano piú. Nel *Paradiso*, dove la serena beatitudine degli spiriti celesti è ad ogni istante turbata dagli scoppii dell'invettiva, echeggiano ancora sinistramente le profezie, ma nessuna di esse allude a un tempo determinato e vicino, nel quale la speranza del Poeta si riposi come in un'imminente realtà. A tacere di quell'indefinito *tosto* d'uno dei primi canti, « Vaticano e l'altre parti elette Di Roma. . . Tosto libere fien dall'adultèro » — che in fin de' conti potrebbe credersi suggerito dalle nuove fugaci speranze suscitate da Uguccione, — la sola indicazione di tempo, alquanto precisa, che si trovi nella terza cantica, è la promessa di Beatrice a Dante ch'egli non morrà prima che la vendetta di Dio sia compiuta (XXII, 14 sg.):

la vendetta
che tu vedrai, innanzi che tu muoi.

Forse il Poeta cercava allora d'illuder sé stesso. Ma pochi canti dopo, nel ventisettesimo, quasi

sulla fine del Poema sacro, e subito dopo la timida affermazione di S. Pietro « soccorrà tosto, si com'io concipio », Beatrice nasconde a stento lo sconforto della troppo lunga attesa in quello sfogo di dolorosa ironia, con cui annunzia a Dante che il giorno della giustizia dovrà pur giungere, prima che passino i secoli e i millennii:

> . . . prima che genna' tutto si sverni
> per la centesma ch'è laggiú negletta.

Il Poeta forse, in una rassegnazione sublime, pensava ormai soltanto a preparare pel suo sogno di giustizia e di pace l'avvenire, senza piú speranza di vederlo avverato co' suoi occhi mortali.

Concludiamo dunque. La composizione del *Purgatorio* è tutta compresa nel tempo fra l'elezione d'Arrigo e suppergiú l'anno 1312 o il principio del 1313 (1). Dall'angosciosa invocazione del sesto canto:

> Vieni a veder la tua Roma che piagne,
> vedova e sola, e dí e notte chiama:
> Cesare mio, perché non m'accompagne?

---

(1) « Probabilmente, secondo me, l'intero *Purgatorio* fu scritto fra il 1308 e il 1312 »: cosí anche il MOORE, *Studies in Dante*, 3ª serie (1903), p. 262 n., nell'articolo intitolato *The DXV Prophecy* (già stampato a parte nel 1900, ma senza questa nota); dove alla bontà del ragionamento non nuoce affatto la bizzarra e certo erronea congettura, ch'esso ha per scopo di proporre, che nella cifra *cinquecento diece e cinque* si nasconda il nome dell'Imperatore *Arrigo* (*Arrico*!) espresso col valore numerico delle lettere ebraiche.

dall' impaziente, sebbene indeterminata, interrogazione del canto ventesimo, al Cielo, contro la Lupa,

Quando verrà per cui questa disceda?

dalle minacce del canto ventesimoterzo contro le donne fiorentine, che se fossero certe

di ciò che il Ciel veloce loro ammanna,
già per urlare avrian le bocche aperte,

fin alla balda e sicura profezia del trentesimoterzo, il Poeta sale veramente di grado in grado su pel sacro monte della speranza.

II.

A chi voglia persistere nel collegare la nascita della *Commedia* colla morte d'Arrigo, rimane sempre l'espediente di tenersi afferrato con tutte le sue forze ai due dati cronologici, che si sogliono additar nell'*Inferno*, 1312 e 1314, e di negare a qualunque costo che il Poeta possa aver fatto piú tardi aggiunte o correzioni a' suoi versi. Noi proseguiamo, intendendo di dimostrare che le conclusioni a cui, senza grandi sforzi d'esegesi, siamo pervenuti, hanno un'inaspettata ma luminosa conferma nelle differenze che intercedono fra le teorie politiche esposte nel *Purgatorio* e quelle che sono accennate nell'*Inferno*. Sembrerà forse sulle prime un'affermazione arrischiata; ma, secondo me, Dante, quando componeva l'*Inferno* — e, aggiungiamo, il *Convivio*, — non aveva an-

cora profondamente meditato né, quindi, foggiato in un vero e compiuto organismo quel sistema politico-sociale, che tutti (1) credono di dover riconoscere in tutta l'opera sua dell'esilio, e che, per lo meno, appare realmente nelle due ultime cantiche del Poema, nelle *Epistole* e nel *De Monarchia*. Il suo sistema, diciamo pure, ghibellino, fu ispirato a Dante dal gran fatto dell'elezione d'Arrigo.

Nessuno negherà che se si prescinde da alcune figurazioni e allusioni generiche, e in parte oscure ed incerte, cioè Virgilio, il Veltro, Elettra con Ettore ed Enea nel limbo, forse i misteriosi piedi del Veglio di Creta, inoltre il supplizio d'Ulisse e Diomede, e infine quello di Bruto e di Cassio, — il quale potremmo, ma non ce n'è bisogno, attribuire alle nuove meditazioni dantesche, — in tutto l'*Inferno* non si fa menzione dell'Impero se non una sola volta, quasi di sfuggita, nelle note parole del secondo canto, che, mentre lo glorificano come predestinato da Dio, sembrano però disconoscergli una sua propria finalità. Dall'antica teoria, svolta pur nel *Convivio*, che l'Impero ebbe per sua missione di preparare il mondo alla venuta del Redentore, Dante sembra trarre la conseguenza che il fine ultimo e della fondazione di Roma e dell'istituzione dell'Impero era stato di preparar la sua sede al Vicario di Cristo. Poiché e l'Impero e Roma,

(1) Ma cfr. D'ANCONA, *Varietà stor. e letterarie*, II, 49 sgg.

a voler dir lo vero,
fur stabiliti per lo loco santo
u' siede il successor del maggior Piero.

Si voglia o non si voglia, siamo lontani dagli ultimi capitoli del *De Monarchia* (1) e dalla sacra pianta del Paradiso terrestre:

Qualunque quella ruba o quella schianta,
con bestemmia di fatto offende a Dio,
che solo all'uso suo la creò santa.

L'Impero, adunque, nell'*Inferno* si mostra presente al pensiero del Poeta soltanto per alcuni particolari della costruzione, della finzione allegorica, della decorazione; e questi particolari noi potremmo dimenticarli tutti senza quasi avvertirne la mancanza; poiché il Veltro non ha la menoma parte nell'azione, e che Virgilio sia o non sia nel Poema il cantore dell'Impero, non solo non è accennato chiaramente in nessun luogo, ma non muta nulla al significato e all'efficacia

(1) Noto specialmente le parole: « Ecclesia non existente, aut non virtuante, Imperium habuit totam suam virtutem: ergo Ecclesia non est causa virtutis Imperii, et per consequens, nec auctoritatis, cum idem virtus sit et auctoritas ejus » (III 12). E si veda pure come Dante distingue nettamente in Roma la sede dell'Impero e la sede del Papato, nel rapido accenno dell'Epistola ai Cardinali, § 2: Cristo ' et verbo et opere ' confermó Roma signora del mondo; Pietro e Paolo la consacrarono col loro sangue sede apostolica, ora è ' vedova e deserta ' dell'uno e dell'altro suo Signore. Confr. Epist. ad Arrigo, § 1, « ceu Titan peroptatus exoriens, *nova spes Latio saeculi melioris effulsit* »

della prima cantica. Piú notevole ancora è il corollario che naturalmente accompagna questa nostra osservazione; in nessuno dei trentaquattro canti dell'*Inferno* — come in nessuno dei quattro libri del *Convivio* — si trova la menoma allusione ad una lotta della Chiesa contro l'Impero. Dalla condanna di Celestino V, ch'è il primo squillo di tromba della guerra implacabile contro la memoria di Bonifacio, alla violenta invettiva contro l'avarizia dei Pontefici nel canto diciannovesimo, e al racconto della dannazione di Guido da Montefeltro, nel ventisettesimo, dove il Poeta li flagella per la loro avidità di dominio, tutto l'*Inferno* grida vendetta sulla degenerata Chiesa di Roma; eppure non una sola volta Dante lamenta ch'essa abbia usurpato un potere non suo, e che il mondo sia torto dalla diritta strada perché essa *abbia confuso in sé due reggimenti*. Non per questo la *Chiesa di Roma cade nel fango*, ma perché i suoi reggitori si sono *fatto Dio d'oro e d'argento*! Non per questo la giustizia e la pace hanno esulato dal mondo, ma perché i Pontefici contaminano tutto colla loro avarizia « calcando i buoni e sollevando i pravi »!

— Forse la ragione per la quale Dante non può salire al 'colle' è nel disordine prodotto dalla confusione del potere spirituale col temporale? No, ma soltanto nell'assenza del Veltro, che caccerà la Lupa (1), e non avrà contro di sé altro ma-

(1) Naturalmente non mi curo di confutare quella fantasia,

lefico mostro. Forse la grande colpa per cui è maledetto il nome di Bonifazio, è d'aver voluto assidersi « super reges et regna » ? No, ma *d'aver tolta a inganno* per cupidigia *la bella Donna*; e la sola allusione di tutta la violenta invettiva che lamenti l'opposizione del potere spirituale al potere civile, colpisce non Bonifazio, ma Nicolò III, non si riferisce a un Imperatore, ma a Carlo d'Angiò:

> . . . guarda ben la mal tolta moneta
> ch'esser ti fece contra Carlo ardito !

Infine, la stessa donazione di Costantino *fu matre di tanto male,* non già perché alienasse i diritti inalienabili dell'Impero, ma perché per essa si vide per la prima volta un Pontefice ricco:

> Ahi, Costantin, di quanto mal fu matre
> non la tua conversion, ma quella dote
> che da te prese il primo ricco Patre !

Costantino qui non è certo ancora l'*infirmator Imperii* della *Monarchia.*

Se si consideri che nell'*Inferno* l'invettiva contro i Pontefici simoniaci ha lo stesso ufficio, e quindi la stessa importanza, che nel *Purgatorio* tutt'e due insieme quelle dei canti sesto e sedicesimo, contro gl'Imperatori negligenti e contro l'usurpazione, osata dalla Curia romana,

---

priva di ogni senso comune, che fa della Lupa il simbolo della Chiesa di Roma. Se una cosa è sicura nell'interpretazione di Dante, è che la Lupa rappresenta la Cupidigia nel suo senso sociale.

del potere imperiale; che cioè nell'*Inferno* codesta invettiva (lasciamo per ora da parte l'oscuro Veltro) è la sola esplicita dichiarazione che Dante faccia del suo sistema politico, non sembrerà forse arrischiata la mia argomentazione *ex silentio*: quello che non si trova nell'invettiva non era ancora nel pensiero di Dante, e cioè Dante sui terribili effetti della confusione dei due poteri non aveva ancora meditato. Il che significa ch'egli non aveva ancora scoperto la vera e quasi l'unica ragione del disordine del mondo, nè quindi tanto meno il mezzo infallibile per rimediarvi; e al suo edifizio politico-sociale mancava la chiave di volta.

Quando Dante nei primi, se non nei primissimi anni dell'esilio, cominciò a comporre l'*Inferno*, il concetto dell'Impero universale era senza dubbio già presente al suo spirito, ed egli aveva già scritto, o stava per scrivere, quasi echeggiando il Prologo del Poema, che « lo fondamento radicale della imperiale maestà, secondo il vero, è la necessità della umana civiltà che a uno fine è ordinata, cioè a vita felice »; poiché mai non quetando negli uomini la brama di dominio, e suscitando continuamente discordia e guerra fra le comunità in cui necessariamente si uniscono, fra città e città, fra regno e regno, « a queste guerre e a le loro cagioni torre via, conviene di necessità tutta la terra, e quanto all'umana generazione a possedere è dato, esser Mo-

narchia, cioè uno solo principato; e uno principe avere, il quale, tutto possedendo e piú desiderare non possendo, li re tenga contenti nelli termini delli regni, sicché pace intra loro sia, nella quale si posino le cittadi, e in questa posa le vicinanze s'amino, in questo amore le case prendano ogni loro bisogno; il quale preso, l'uomo viva felicemente: ch'è quello per che l'uomo è nato» (*Conv.* IV, 4; cfr. 12). E Dante aveva in mente anche un ideale d'Imperatore: «Congiungasi la filosofica autorità colla imperiale a bene e perfettamente reggere» (ib., IV, 6); e naturalmente, talvolta, abbassando lo sguardo da queste alte speculazioni allo stato reale delle cose del mondo, gli sfuggiva un sospiro di rimpianto: «Sicché quasi dire si può dello Imperatore, volendo il suo ufficio figurare con una imagine, che elli sia il cavalcatore della umana volontà: lo quale cavallo come vada sanza il cavalcatore per lo campo, assai è manifesto, e spezialmente nella misera Italia, che sanza mezzo alcuno alla sua governazione, è rimasa» (ib., IV, 9). È la sola volta che Dante, nel *Convivio*, si lasci sfuggire un lamento sulla mancanza o l'assenza dell'Imperatore, e questo lamento, che non si trova dove si aspetterebbe, che non è collegato con un sistema, che non allude alle cagioni del doloroso fatto, ha quasi l'aria d'una riflessione improvvisa ed occasionale, senza conseguenza e senza profondità.

Altrove, dov'egli afferma che l'Impero, dopo la morte di Federico di Soave, nonostante l'elezione de'suoi successori, era da considerarsi vacante, né i nomi di Rodolfo o di Alberto né il fatto stesso della vacanza dell'Impero suscitanó in lui un fremito d'ira o un rimpianto. Si direbbe che il suo pensiero sia tutto rivolto a Firenze e ai principi italiani: « E dico a voi, Carlo e Federigo regi, e a voi altri, principi e tiranni... » (ib., IV, 6); e così nel *De vulgari Eloquentia*, dove, mentre si duole che siano perdute le grandi tradizioni di Federigo Cesare e Manfredi, i quali « humana secuti sunt, brutalia dedignantes », non attribuisce lo scadimento presente ad alcuna superiore causa politica, ma soltanto alla dappocaggine e viltà d'animo dei principi italiani: « Quid nunc personat tuba novissimi Federici? quid tintinnabulum secundi Karoli?.... nisi, Venite, carnifices; Venite, altriplices; Venite, avaritie sectatores! » (I, XII, 4). Poiché, se in teoria l'Imperatore soltanto sarebbe stato in grado di mettere rimedio ai mali dell'Italia e del mondo, nella pratica troppo remota era la probabilità d'un cosí straordinario avvenimento come l'Impero universale, e fors'anche d'un avvenimento un po'meno straordinario come sarebbe stato un Imperatore curante del bene dell'Italia, perché non convenisse, a chi aveva a cuore di esercitare una salutare efficacia sulle cose di quaggiú, rivolgere le proprie esortazioni o i proprii rimproveri a coloro che realmente

reggevano. Dante, ben lontano dal vivere tutto, come piú tardi, colla sua fantasia e col suo cuore, nell'aspettazione d'un prossimo rinnovamento del mondo, per opera del Monarca universale, pensava ancora che, dopo il regno d'Augusto, pace universale « mai piú non fu, né fia » (1) (*Conv.* IV, 5).

Era dunque poco piú d'una teoria astratta, di un'aspirazione di filosofo, che, contento delle sue costruzioni ideali, non si cura di cimentarle a un'applicazione pratica. E cosí, anche piú chiaramente, nell'*Inferno*. In esso, il concetto della necessità e della continuità dell'Impero contribuisce alla scelta di Virgilio come ispiratore e come guida; e quel tipo ideale d'Imperatore e quella piuttosto teorica riflessione sui danni che apportava al mondo e specialmente all'Italia (alla quale soltanto il Poeta pensava davvero) la mancanza d'un reggitore supremo, che, saldo in sella, infrenasse il cavallo della volontà umana, presero forma concreta nel Veltro, che caccerà la *Lupa*, cioé, con senso più largo, l'umana cupidigia del *Convivio*, « di villa in villa, Fin che l'avrà ri-

(1) Cfr. l'importante studio del CIAN, *Sulle orme del Veltro*, 56 e nota. Si potrebbe intendere: ' non sarà mai di piú ', cioé ' non mai pace maggiore ' ; ma pare lo vietino le parole che precedono: « Né 'l mondo non fu mai né sarà si perfettamente disposto ». Cfr. Ristoro d'Arezzo, *Della Composizione del mondo* (ed. Narducci-Daelli), p. 241. Questo naturalmente non esclude l'aspirazione al Veltro.

messa nell'Inferno», *donde la diparti l'invidia* diabolica, affinché «l'uomo non *vivesse* felicemente». Ma, in verità, questo Veltro non è neppure in Dante una forma concreta, bensí soltanto il solito vaporoso fantasma che, fra gl'incerti e strani bagliori del misticismo e della leggenda, compare nelle profezie medievali:

> Rex novus adveniet, totum ruiturus in orbem....
> Pauper opum, dives morum, ditissimus almi
> Pectoris, ob meritum cui Deus augur erit.

Dopo, per tutto l'*Inferno*, si stende sull'Impero un alto silenzio, come se veramente il Veltro non osasse ancora avventurarsi alla caccia (1). Poiché, insomma, quell'aspirazione vaga e indeterminata, che non è propria solo di Dante ma di molti de'suoi contemporanei, se bastava a fondare saldamente l'unità del Poema, aggiungendo nuovi

---

(1) É curioso trovare un barlume di ciò nello strano articolo del TROYA, intitolato *Delle donne fiorentine di Dante Alighieri e del suo soggiorno in Pisa e in Lucca,* che fu pubblicato nell'*Antologia contemporanea*, I n. 3, avvertendo che avrebbe fatto parte del vol. V del *Codice Longobardo*. Il § XIV ha per rubrica: «Qualità delle speranze di Dante nella Cantica dell'*Inferno* paragonate con quelle del suo *Purgatorio* e del suo *Paradiso*»; e, fra gli altri, un periodo suona cosí: «Ed or si vegga quanto piú pallida e timida in ottobre 1308, allorché si pubblicava l'*Inferno* [é la sua nota tesi], era la speranza riposta da Dante in un *Veltro,* uccisor della *Lupa* e salvator dell'*umile Italia*», ch'essa non fu piú tardi. (L'amico Gorra da questa mia citazione, frutto di scrupoli esagerati, ha ricostruito 'una teoria del Troya', che non ha esistenza se non... fantastica).

stimoli a quelli che già spingevano il Poeta nelle vie di Virgilio, non era però ancora in grado di tramutarsi in un pensiero vigile e attivo, fonte perenne d'ispirazione e d'azione. Per ora, tutta l'azione di Dante mira direttamente a Firenze, e, poiché Firenze gli fu tolta per l'opera malvagia della Curia di Roma, mira alla Curia di Roma; e tutte le sue ispirazioni hanno come loro fonte un grande odio e un grande amore deluso, ch'è come un altro odio, Bonifazio e Firenze. Anche il Veltro, ben piú modesto del «rex... totum ruiturus in orbem», non proprio del mondo, ma

di quell'umile Italia fia salute,
per cui mori la vergine Cammilla,
Eurialo e Turno e Niso, di ferute.

Qual è dunque il pensiero centrale dell'*Inferno*, il suo scopo pratico, la sacra missione che Dante s'è fatta affidare dalle *tre donne benedette*, sentendo in sé stesso gli spiriti e la fede di Enea e di Paolo? In senso largo, la sua missione è quella medesima che appare nelle altre due cantiche: preparare un rinnovamento sociale e politico del mondo, per mezzo della rigenerazione dei costumi e specialmente — si può aggiungere — dei costumi della Curia Romana; ma a questo scopo egli nell'*Inferno* sembra mirare direttamente, senza proporsi la questione se sia possibile raggiungerlo prima d'aver tolto di mezzo la principal cagione del disordine, anzi senza rendersi ancora ben conto che questa cagione ci sia. Movendo guerra alla

Lupa, il Poeta (che tiene *altro viaggio*, attendendo che giunga quel lontano Imperatore ideale ad affrontare la belva direttamente) vuol contribuire, secondo le sue forze, alla riforma morale della Chiesa di Roma e, in generale, a toglier di mezzo il piú grave e piú terribile ostacolo al trionfo dei buoni nelle diverse *ville*, in Firenze, in Toscana, anche nel resto d'Italia, e da ultimo, se si vuole, molto da ultimo, anche nel mondo.

Ma mentre l'esule solitario vegliava in questi pensieri, e, giunto al punto forse piú alto della sua potenza creatrice, in una febbre divina d'ispirazione plasmava con la mano infallibile le grandi figure di Malebolge e di Cocito, ad un tratto ecco giungere al suo orecchio, prima sommesse, poi sempre piú distinte e sicure, voci d'avvenimenti nuovi, strani, inaspettati: il terribile *giudicio* caduto sul *sangue* d'Alberto; l'elezione d'Arrigo; il proposito di costui di prendere in Roma la corona imperiale, di ricondurre la pace fra i popoli e i partiti, di guidare i Cristiani alla conquista del Santo Sepolcro. Ma dunque era questo il *rex novus*? Il Veltro, dunque, per grazia divina, s'incarnava in un uomo, in un Imperatore di questa terra, prima della fine de'tempi, ben prima che non osasse concepire la piú ardita speranza? Il magnanimo petto del Poeta si gonfiò d'una gioia ineffabile; ma la sua mente vigile ed acuta cominciò a meditare piú intensamente che non avesse mai fatto, sulla necessità dell'Impero e

sull'arduo problema, perché il male e la discordia eran tanto cresciuti nel mondo. Perché dunque, se veramente solo l'Impero poteva sanare le piaghe dell'Italia e del mondo, esso era da tanto tempo ridotto a un'ombra vana, a un nome senza soggetto? Ma perfino l'ombra ed il nome s'erano dileguati, perché, dalla morte del 'nobilissimo eroe' Federigo, secondo l'Impero era rimasto vacante, e Roma e l'Italia attendevano invano il loro Signore (1)

La soluzione del grande problema apparve allora a Dante chiara, indubitabile, terribile nella

(1) Direi quasi che nel canto decimosesto del *Purgatorio* rimanga traccia del processo di queste supposte meditazioni di Dante. Le interrogazioni del Poeta a Marco Lombardo, vv. 58 sgg., rappresentano i suoi concetti di prima; la risposta di Marco il nuovo sistema ch'era da poco balenato al suo pensiero. 'Soltanto *ora*', sembra egli dire al v. 131, « discerno perché da retaggio Li figli di Levi furono esenti ». — Anche il KRAUS, *Dante* 73, afferma ch'egli sviluppò e fissò definitivamente i suoi concetti teorici sull'Impero e le relazioni fra l'Impero e la Chiesa soltanto all'apparire d'Arrigo; ma il Kraus non pensa che al *Convivio* e alla sua inferiorità rispetto alla *Monarchia*, né forse vede bene in che cosa consista la differenza fondamentale. Altrove poi egli confronta, per la maturità del pensiero politico, la *Monarchia* con la 'Visione' degli ultimi canti del *Purgatorio*, e crede debbano esser quasi nate ad un parto: vedi pp. 272, 275, 687. Sembra probabile anche a me; senonché gli ultimi canti del *Purgatorio* sono per lui degli ultimi anni della vita del Poeta e per me del 1312-1313. Io credo, infine, che nel canto trentesimoterzo il lungo discorso di Beatrice sulla debolezza intellettuale di Dante, si riferisca all'aver egli visto troppo tardi la vera importanza dell'Impero. Vedi l'art. *L'Albero dell'Impero*.

sua semplicità: la « gente che dovrebbe esser divota » non lasciava che *Cesare sedesse nella sella*, per cupidigia d'usurpare un luogo non suo; e mentre le due Potestà, create da Dio perché provvedessero con pio e sapiente accordo al bene del mondo, si dilaniavano fra loro in una lotta quasi sacrilega,

> in terra non è chi governi,
> onde si svia l'umana famiglia.

L'antico dolore e sdegno di Dante per la degenerazione della Chiesa romana, e la sua antica quasi istintiva venerazione per l'Impero, ch'eran stati finora per la sua mente due concetti distinti, senza legame fra loro, quasi eterogenei, venivano cosí finalmente ad accoppiarsi in una formola superiore, che conteneva la soluzione, ansiosamente cercata, di quel pauroso problema dell'origine di tanta decadenza civile e morale; e conteneva insieme la norma suprema del governo del mondo, atta a guidarlo, come una luce infallibile, sulla via della terrena felicità.

Dante comprendeva ora finalmente che la salute del genere umano si sarebbe trovata soltanto nella reciproca indipendenza delle due Potestà supreme, quando l'Impero amministrasse la giustizia civile e la Chiesa fosse contenta del dominio morale delle anime, cosicchè tra doveri religiosi e civili cessasse ogni possibilità di conflitto; e, se il suo Impero non è da lunghi secoli piú che un ricordo, questo alto ed originale

pensiero della divisione necessaria fra lo Stato e la Chiesa, sebbene turbato da naturali incertezze e avvolto nelle mistiche nebbie della Scolastica medievale, non è il meno fecondo o il meno duraturo dei pensieri, che il Poeta filosofo lasciava in eredità a coloro che il suo tempo chiamano antico.

Ma dalla nuova formola una nuova luce si rifletteva pure sull'intrapreso Poema. Parve forse allora a Dante d'essere stato, componendo l'*Inferno*, come un cieco strumento nelle mani di Dio, che ne avesse indirizzato i colpi verso un punto quasi celato nelle tenebre (1); ma finalmente per divina grazia i suoi occhi s'erano aperti, ed egli vedeva chiaramente la sua via, e vedeva fiammeggiare lontano la mèta che il Cielo gli aveva prefissa. L'*Inferno*, già finito, non contradiceva — Dio, forse, non l'aveva voluto? — ai nuovi concetti che s'erano rivelati alla sua mente e poteva, con poco sforzo, adattarvisi meglio; ma l'intera e verace significazione dell'opera si sarebbe manifestata soltanto colla seconda cantica, e questa, piena d'una sapienza e d'uno spirito nuovo, ne avrebbe vivificato e illuminato anche l'*Inferno*. Il Poeta probabilmente mise da parte l'*Inferno* e aspettò, a mandarlo nel mondo, che gli fosse accanto, necessaria compagna e quasi interprete,

---

(1) « Non etenim semper nos agimus; quin interdum utensilia Dei sumus ». Ep. ai Princ. d'Italia, § 8.

la cantica imperiale del *Purgatorio*, dove il mistico Veltro, concepito ormai come l'ideale da raggiungere gradualmente nei secoli (1), avrebbe avuto la sua prima incarnazione nel reale e presente *Cinquecento diece e cinque,* e dove la vittoria dell'Impero avrebbe trovato insieme il suo vaticinio e il canto trionfale. Ahimé! il canto trionfale dell'Impero doveva tramutarsi in un epicedio (2). Eppure, quale avvenimento umano fu privilegiato di cosí singolare fortuna? Dante, suggellando attraverso due millennii di leggenda e di storia la sua unione spirituale con Virgilio, dalla tomba dell'Impero tende la mano a lui, che siede custode della sua culla; e il fasto dominatore dell'*Eneide* non vince il malinconico splendore del sogno di pace e di universale giustizia, che sull'Impero morente diffondeva la *Divina Commedia*.

---

(1) Altro è il Veltro, che ricompare nel verso « Quando verrà per cui questa disceda? », Purg. XX, 15, altro il *Dux*.

(2) Alludo alla frase del Bryce sul *De Monarchia*: « With Henry the Seventh ends the history of the Empire in Italy, and Dante' s book is an epitaph instead of a prophecy ».

SECONDO ARTICOLO

Ho dovuto ritornare sulla questione in che anni Dante abbia composto la *Divina Commedia* per certe note di Egidio Gorra, che polemizzano soprattutto con me. Il Gorra, che un tempo militò da forte in favore della data 1313 o 1314, senza restrizioni né compromessi, poi, dopo gli ultimi studii e le ultime osservazioni dei dantisti che la rifiutano (Moore, Barbi, Parodi, Proto), dovette avvedersi che la barca del 1314 faceva acqua, e accorse in aiuto con tutti i mezzi di cui dispone un esperto calafato. Purtroppo, ha dovuto rifare la barca per una buona metà, sicché non si sa

(1) EGIDIO GORRA, *Quando Dante scrisse la 'Divina Commedia'*: Note prima, seconda, terza (nei *Rendiconti* del R. Istituto Lombardo di Sc. e Lett., S. II, rispettivamente vol. XXXIX, 1906 a pp. 666-689 e a pp. 827-832, e vol. XL, 1907, a pp. 202-238. Vedi anche, del Gorra, *I 'nove passi' di Beatrice*, nelle *Romanische Forschungen*, XXXIII, 190 (*Mélanges Chabaneau*), a pp. 585-590.

piú bene se sia quella medesima: pare e non pare
Ma egli scrive in fine della terza Nota: « nessu
argomento può seriamente contrapporsi a quest
affermazione: il poema fu meditato e scritto, nell
sua ultima forma, dal 1309-10 al 1321 ». Acce
tiamo fin d'ora, prima di discutere, come un tant
di guadagnato, questi quattro anni 1309-131
che il Gorra ha dovuto concedere.

La data 1309, come vedremo, non è molt
ben fondata negli articoli del Gorra, e si potrebb
farne tanto un 1308 — se non perfino un 1307 —
quanto un 1312, senza che si dovesse mutar quas
nulla in tutta la sua esposizione. Ma poiché eg
s' indusse a considerare il 1314 o 1315 com
l'anno possibile, non piú dell'inizio della *Comm*
dia ma del compimento di due cantiche, l'*Infern*
e il *Purgatorio*, dovette dare a Dante il temp
di scriverle, pur facendo qualche sforzo per da
gliene il meno che si poteva: cosí arrivò al 130
E inoltre riconobbe che anche prima d'allora, e
se si voglia, perfino prima dell'esilio Dante pot
cominciare a mettere in carta qualche abbozzo d
qualche parte d'un poema, che poi divenne l
nostra *Divina Commedia*. Anche di ciò dobbiam
esser lieti; perchè, conveniamone, un poeta com
Dante, che dal 1293 o 1294, cioè suppergiú d
quando ebbe composto la *Vita nuova*, aspetti fin
al 1314, cioè fino all'età di 49 o 50 anni, prim
di riavvicinarsi sul serio alla poesia, è un fen
meno troppo strano e inaudito perché ci si poss

mporre di prestarvi fede. Prima, nel fiore della giovinezza e della virilità, per vent'anni, una pigrizia o una sterilità poetica quasi completa: poche canzoni, fra belle e brutte, e qualche sonetto; poi, nell'età matura, verso e dopo la cinquantina, n sette od otto anni tutta la *Divina Commedia*!

Il Gorra non ebbe soltanto lo scopo, nelle sue re Note, di fissare alcune date. Dalle indagini inora compiute, e anzi dalle loro stesse discrepanze e contraddizioni, egli credette di poter ricavare alcuni criterii metodici, da servire ai ricercatori futuri. E certo sarebbe un bel guadagno se gli fosse riuscito di tracciare anche una sola inea direttiva, dalla quale non fosse d'ora innanzi piú lecito allontanarsi. Senonché, un piccolo risolino di scetticismo comincia subito ad aleggiare, quasi suo malgrado, sulle labbra dell'ansioso lettore, quando, sul bel principio della sua lettura, s'incontra in queste osservazioni: « E sopratutto vorrei insistere su di un fatto che potrà sembrare singolare. Sovente accade che un nedesimo principio cronologico induca i seguaci li una stessa opinione a conclusioni del tutto opposte; oppure che alcuni criterii si applichino ora on soverchia restrizione, ora con troppa larghezza; o che si trascuri di determinarne il rispettivo valore; o si faccia caso soltanto di alcuni, serbando sugli altri un prudente silenzio, nentre tutti reclamano i loro diritti ». Ahimé! ono malanni inevitabili, amico Gorra. In primo

luogo, c'é sempre chi ragiona male; e i cattivi ragionatori non diverranno mai buoni, a dispetto di tutte le linee direttive. Il meglio sarebbe tener conto soltanto dei buoni; e io non dubito che anche queste dotte Note dell'amico Gorra avrebbero assai guadagnato d'importanza, di perspicuità e di sveltezza, s'egli avesse prestato maggior attenzione ai loro ragionamenti, e invece non si fosse dato pensiero di certe teorie confuse e bislacche, che non meritano confutazione e confondono le idee del lettore; anzi, se avesse meglio sfuggito l'apparenza (naturalmente non è che un'apparenza) di essere piú largo di lodi o piú parco di biasimi verso i loro autori che verso gli autori di teorie senza paragone piú plausibili o ragionevoli.

In secondo luogo, è una disgrazia, senza dubbio, « che un medesimo principio cronologico induca i seguaci di una stessa opinione a conclusioni del tutto opposte »; ma quando uno è stato l'ultimo a discorrere, non è naturale e non dovrebbe anzi essere obbligatorio ch'egli, valendosi delle osservazioni e dei nuovi acquisti dei suoi predecessori, si spinga ancora un passo piú in là? Per esempio (1) il Gorra scrive: « E un altro criterio è altrettanto incerto ed infido. C'è chi vuole che ' nel raccogliere i numerosi indizii cronologici sparsi nel poema ' ... si badi ' al ca-

(1) Nota I, 670.

rattere loro per distinguere quelli che potrebbero essere aggiunte posteriori dai veri accenni a fatti contemporanei '. Orbene, qui mi piace mettere ancora di fronte » il Barbi e il Parodi, « che pur battono la medesima via. Il ' carattere ' dell'invettiva del canto sesto del *Purgatorio* rivela indubbiamente al Barbi che essa fu dal poeta scritta vivente ancora Alberto Tedesco; ma essa rivela altrettanto indubbiamente al Parodi che fu scritta dopo la morte di Alberto! Io penso che abbia ragione il Parodi, ma l'ardore con cui fu da molti sostenuta l'opinione contraria m'induce ad attribuire agli accenni storici del poema un valore molto relativo ». Si farebbe un bel cammino nelle controversie letterarie o scientifiche, se prevalesse questo sistema! Il Parodi ha scritto dopo il Barbi, e s'egli è riuscito a far procedere d'un passo la discussione, non ha fatto che il suo dovere, poiché, se non avesse avuto almeno la speranza di riuscirci, avrebbe dovuto guardarsi bene dallo scrivere. « Nam quem fructum ferat ille, qui theorema quoddam Euclidis iterum demonstraret? ». Nelle sue Note metodiche il Gorra s'é lasciato troppo andare a questo non felice procedimento metodico di combattere, contrapponendoli l'uno all'altro, i ragionamenti di un dantista con quelli dell'altro; tanto che il suo sistema si potrebbe rappresentare schematicamente con questo tipo di argomentazione: il Barbi ha detto cosí: il Parodi poi (o anche altri nomi) ha detto

un po' diversamente: *ergo*, hanno torto tutti e due.

In fondo, i principii generali e metodici del Gorra non sono che le sue proprie opinioni. Non nego che egli dia pure degli ottimi consigli: non si deve attribuire alla tradizione maggior importanza che non abbia; conviene studiare le idee di Dante comparativamente in tutte le sue opere; non bisogna dimenticare le grandi leggi psicologiche, ecc. (1). Ma siccome ogni principio di questo genere ha per ciascuno degli studiosi un contenuto soggettivo e individuale, che cosa giova ripredicarlo astrattamente? Crede l'amico Gorra cosí facile indurre i critici a riconoscere ch'egli non ha calcolato la tradizione né un grammo piú né un grammo meno che non meriti? Che molti non resteranno nella loro persuasione di aver già comparato abbastanza per proprio conto il *Convivio* colla *Divina Commedia*? Ma non dilunghiamoci ed esponiamo piuttosto in succinto la nuova sistemazione cronologica, che il Gorra si studia di fondare su solide basi.

E un dannoso preconcetto — secondo il Gorra — credere che Dante abbia composto la *Divina Commedia* metodicamente cantica per cantica e

(1) Le grandi leggi psicologiche sarebbero state dimenticate da me, come il Gorra cerca di provarmi col Ribot alla mano ma si vede anche senza la psicologia schematica e semplicista dei medici e dei fisiologi, che il mio pensiero non può esser stato quello che in alcuni punti mi attribuisce.

anzi, canto per canto, il secondo dopo il primo, il terzo dopo il secondo, ecc., dal primo canto all'ultimo: egli poté scrivere ora un pezzo d'una cantica e ora un pezzo dell'altra, e rimaneggiare di continuo fino a tardi le parti già scritte, anche l'*Inferno* e il *Purgatorio*, almeno fino a quando non li ebbe pubblicati per intero. Non è quindi lecito fissare tre periodi di tempo diversi per le tre cantiche, e non può condurre a nulla il raccogliere le allusioni cronologiche dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, come se fossero in grado d'insegnarci la data rispettiva della loro composizione: d'altra parte è da credere che il Poeta fissasse *ab initio* per tutte e tre le cantiche, come limite estremo delle allusioni cronologiche, l'anno 1314.

Il solo modo di pervenire a risultati approssimativi soddisfacenti sarebbe invece — continua il Gorra — di studiare il Poema in relazione colle altre opere di Dante, per determinare la cronologia di certe idee fondamentali che lo dominano da capo a fondo. Nulla vieta di credere che Dante non solo ideasse ma anche cominciasse a scrivere abbozzi d'una visione d'oltretomba avanti l'esilio, o ch'egli ci lavorasse intorno fin dai primi anni dell'esilio; ma il Poema, come l'abbiamo, deve dirsi tutto non anteriore al 1309-1310: anzi, quel tanto che probabilmente fu scritto dal 1309 in poi, fu dopo il giugno-luglio 1312, vale a dire dopo che papa Clemente tradí Arrigo VII, cosí compiutamente rimaneggiato, che la *Commedia*

si regge tutta sulle idee politico-religiose concepite e sviluppate da Dante solo dopo quella storica data. Il 1309 ci è suggerito dal confronto col *Convivio*: in questo, Dante è ancora pieno di buone disposizioni verso Firenze; nell'*Inferno* o nelle cantiche successive non piú. Il giugno-luglio 1312 ci è imposto dal confronto colle Epistole: nelle tre ai Principi d'Italia, ai Fiorentini, ad Arrigo, che sono anteriori a tale data, il concetto fondamentale di Dante è che, non già il Papato, ma la ribelle Firenze sia il solo e grande ostacolo al trionfo dell'Impero, al quale in quel momento Clemente stesso era favorevole: di questa fase del pensiero dantesco non c'è piú traccia nella *Commedia*. Dopo l'inganno del *Guasco* nel giugno-luglio 1312, Dante si sente costretto a cambiar strada: Roma diviene il centro del suo pensiero politico-religioso; egli vede ora la necessità delle *due Guide*; ora si matura in lui anche il concetto della *cupidigia*, dalla quale «ha origine il traviamento delle guide necessarie alla salute del genere umano». Almeno i due primi concetti si trovano nell'Epistola del 1314 ai Cardinali; fra essa e le tre già dette c'è un abisso; e il Poema — come il *De Monarchia* — va d'accordo con quella, non con queste.

Infine, il Gorra ricorre pure a due indizii cronologici forniti dal Poema: se il confronto tra le Epistole ci porta a una data posteriore al giugno-luglio 1312, d'altra parte la profezia del *Dux*

— il *Dux* non è per lui Arrigo — appare posteriore alla morte di Arrigo, dell'agosto 1313; e infine i 'nove passi' di Beatrice (1) alludono certo alla morte già avvenuta di Papa Clemente, vale a dire ci fanno discendere alla metà del 1314 o all'anno dopo. In conclusione: nessuna cantica del Poema può credersi terminata prima del 1315 e nessuna, tanto piú, può credersi pubblicata per intero se non dopo quest'anno: Dante nel 1314 «ancora attendeva a compiere, o a limare le due prime, che furono probabilmente pubblicate insieme o a breve distanza l'una dall'altra qualche tempo dopo (2)».

Il sistema del Gorra è, come appare anche da questa rapida esposizione, abilmente architettato, ma pecca di artificiosità, e si fonda sopra alcune premesse arbitrarie o erronee, ch'egli a torto vorrebbe far passare per postulati evidenti. Per ciò che riguarda la stretta cronologia, non siamo più, come ho già detto, tanto lontani: io, per esempio, credo che l'*Inferno* — a tacere dei possibili abbozzi anteriori — sia stato composto fra il 1307 (certo, non possiamo precisar troppo) e il 1309 o '10; il *Purgatorio* fra il 1309-10 e i primi mesi del 1313, e che le due cantiche possano esser state pubblicate insieme o quasi insieme non molto dopo. Ma una prima differenza

(1) Piú nove 'che dieci' secondo il Gorra: — Purg. XXXIII, 16-17. Vedí l'articolo precedente.

(2) Nota I, 683.

essenziale fra il sistema del Gorra e il mio (o quelli a cui il mio sistema s'avvicina di piú) è che il *Dux* per me è Arrigo e non può essere che Arrigo, e tutto il *Purgatorio* fu composto prima della morte di lui. Una differenza ancora piú importante è poi questa: che secondo me ciascuna cantica porta impressi i segni caratteristici del tempo in cui fu composta e vive intensamente la vita di quel momento: odia e freme l'*Inferno*, anela e spera il *Purgatorio*, si rassegna ormai, mirando a un lontano avvenire, la cantica degli ultimi anni, il *Paradiso*; e che nell'*Inferno* possiamo ancora riconoscere con sicurezza le tracce del pensiero guelfeggiante del Poeta, prima dell'elezione d'Arrigo o della sua discesa in Italia: nel *Purgatorio* invece il suo nuovo, caratteristico, individuale ghibellinismo è già vivo, presente e operante, ossia il Poeta ha ormai trovato l'espressione definitiva del suo singolare ma potente sistema morale politico, e nella cantica lo atteggia drammaticamente e liricamente, nel *De Monarchia* ne dà la dimostrazione teorica.

Esaminiamo dunque i principii fondamentali del sistema del Gorra: la confutazione riuscirà un po'lunga, ma, in compenso, a quanto io credo, evidente e sicura, almeno nella sua parte essenziale, e non riuscirà inutile né per la storia del Poema né per quella del pensiero di Dante, né forse per la determinazione di certi caratteri dell'arte sua.

Cominciamo dal confronto col *Convivio*. Poiché il Gorra non ammette, se non in qualche caso particolare, le prove che vengono dalle allusioni cronologiche, anche noi le lasciamo in disparte per ora. Egli ricorre soltanto alla comparazione colle altre opere, e fissa dunque, come abbiamo veduto, una prima data 1309, piú giú della quale non sarebbe lecito, secondo lui, discendere, per non trovarci in contrasto col *Convivio*: questo, infatti, palesa sentimenti di tenero affetto verso Firenze, mentre l'*Inferno* ribocca di sdegno contro di lei. Ma di che anni è il *Convivio*? Il Gorra dice di passaggio che nel 1308 era già abbandonato: e perché no molto prima? Ma, del resto, può essere che il suo ragionamento sottinteso sia questo: fosse abbandonato il *Convivio* o nel 1306 o nel 1307 o nel 1308, per spiegarci il mutamento dell'animo di Dante verso Firenze noi dobbiamo trovare un motivo, e il motivo non può essere che l'elezione d'Arrigo. Dunque l'*Inferno* fu composto dopo l'elezione d'Arrigo.

Io, per contro, avevo cercato di dimostrare che le teorie politiche dell'*Inferno* sono d'accordo con quelle del *Convivio,* ma non con quelle del *Purgatorio*; che a Dante il suo sistema ghibellino del *Purgatorio* fu dunque suggerito soltanto dall'elezione d'Arrigo, e l'*Inferno* è anteriore a questa elezione. Sono due teorie e due affermazioni del tutto contradittorie: ma l'una è fondata sull'esame di concetti politici, che non possono in una per-

sona seria ed onesta esserci e non esserci nel medesimo tempo; l'altra si fonda (oltre che su vere e proprie dimenticanze o trascuratezze) sull'esame di un sentimento, che può dentro un solo mese passare in un'unica persona per le piú diverse sfumature.

Paragonare, a proposito di certi sentimenti, il *Convivio* e la *Commedia,* è metodo malsicuro e pericoloso. Il *Convivio* è un'opera d'occasione, che ha un suo preciso scopo pratico e immediato, e che quindi doveva esser pubblicata subito, forse libro per libro, per riuscire nel suo intento: la *Commedia,* al disopra degli scopi immediati, che pur si propone, ha di mira il lontano avvenire, e, molto al di là della ristretta cerchia in cui Dante vive, ha di mira tutti gli uomini. Qualche canto poteva correre di mano in mano tra gli amici del Poeta; anzi l'uno o l'altro canto, o dell'*Inferno,* o forse piú ancora del *Purgatorio,* essendo ispirato dagli avvenimenti o dalle speranze del momento, poteva esser da lui, come una poesia d'occasione, divulgato a bello studio, con uno scopo pratico; ma tutto ciò non muta il carattere della *Commedia.* Mentre dunque nel *Convivio* Dante doveva misurar le parole e, poiché con esso probabilmente si proponeva di riconciliarsi la patria, doveva atteggiare il suo sdegno contro Firenze nella forma piú blanda, evitando le parole piú mordaci e piú fiere, nella *Commedia* ch'è opera di verità, senza infingimenti o restrizioni, egli sentiva il

dovere di esprimersi con piena schiettezza, *in pro del mondo che mal vive.*

D'altra parte, l'assegnare date o motivi allo scemare e al crescere dello sdegno di Dante contro Firenze, è un'impresa temeraria e disperata, nella condizione in cui siamo di storici brancolanti nel buio. Ci fondiamo sul *Convivio*; ed ecco che si parla di *Convivio* in generale, come se fosse un'opera molto omogenea e di poche pagine, e fosse tutta piena di accenni a Firenze: mentre non ce n'è che uno proprio in principio dell'opera, e uno quasi in fine; e tra l'uno e l'altro, a farlo apposta, il contrasto d'intonazione è tale che basta a farci sospettare che i sentimenti di Dante, o le sue intenzioni e le sue speranze rispetto a Firenze, non si fossero dal primo all'ultimo libro conservati gli stessi. Si confronti col tono accorato e quasi supplichevole del famoso passo del primo libro, l'acerbità leggermente pedantesca di quello dell'ultimo (cap. 27): «O misera, misera patria mia! quanta pietà mi strigne per te, qual volta leggo, qual volta scrivo cosa che a reggimento civile abbia rispetto!». Io non dirò che bastino queste parole a dimostrare che Dante, nel tempo in cui le scriveva, aveva già smesso ogni idea di rientrare in patria, o era già stanco di sforzarsi a colorire il suo sentimento verso Firenze di tinte blande, che non gli erano naturali: dico soltanto che esse non vietano affatto di creder cosí (1).

(1) Anche un critico non sospetto, lo ZINGARELLI, *Dante*,

Certo, v'è l'attestazione di Leonardo Bruni, che sembrerebbe fissare date sicure alle varie alternazioni del sentimento di Dante verso la patria. Ma non è che un'apparenza. Il Bruni aveva dei vantaggi su di noi, possedendo qualche lettera di Dante, che poi andò perduta; ma naturalmente anch'egli dovette con ciò che sapeva ricostruire ciò che non sapeva, secondo una certa verosimiglianza. « Essendo in questa speranza Dante di tornare per via di perdono [in Firenze], sopravvenne l'elezione di Arrigo di Luzenburgo imperatore, per la cui elezione, prima, e poi per la passata sua essendo Italia tutta sollevata in speranza di grandissime novità, Dante non poté tenere il proposito suo dell'aspettar la grazia, ma levatosi con l'animo altero, cominciò a dir male di quei che reggevano la terra, appellandoli scellerati e cattivi . . . . ». Insomma il Bruni possiede due dati essenziali: la lettera perduta *Popule mee,* con altre letterine dello stesso tempo (1304-1305? o 1306? chi lo sa?); la lettera ai Fiorentini del 1311: le prime supplichevoli, l'ultima di apocalittica minaccia: egli si spiega la contraddizione ch'è fra

---

210: « Qualche amara allusione a Firenze si trova pure nel IV Trattato di quest'opera; cosí nel § 27: *O misera, misera patria mia* . . . . E si vede chiaro che la disposizione dell'animo suo era alquanto mutata dal punto in cui scrisse il primo trattato; ché Fiorentini, i quali non riaprirono mai le porte al grande esule, gli fecero ben presto conoscere l'animo loro, e soffiarono nuovo sdegno nel suo ».

l'una e le altre col mutamento portato nei pensieri di Dante dalla venuta di Arrigo, e fa cosí un tentativo di ricostruire la storia de'suoi sentimenti. Ognuno al suo posto, in uno schizzo biografico a grandi linee come quello, avrebbe suppergiú fatto lo stesso; ma ognuno di noi ha pure il diritto di credere diversamente, secondo che la verosimiglianza e il complesso dei dati conosciuti gli pare che impongano (1).

Possiamo congetturare che la lettera *Popule mee* e il principio del *Convivio* fossero scritti quasi contemporaneamente; ma se per l'uno e per l'altra poniamo una data approssimativa 1305 — e facciamo anche dono, se si vuole, del 1306 — ci restano almeno il 1307 e il 1308, due anni nei quali il sentimento di Dante poté bene venirsi mutando, ma che non ci hanno lasciato nessun indizio sicuro a questo proposito. S'intende .... tranne l'*Inferno*! E, potremmo anche aggiungere, tranne certe parole del Boccaccio, nel *Trattatello*. Dante, egli dice, dopo aver errato tra Verona, il Casentino, la Lunigiana, l'Urbinate, Bologna, Padova, è daccapo Verona, « poich'egli vide da ogni parte chiudersi la via alla tornata, e di dí in dí divenir più vana la sua speranza; non solamente Toscana, ma tutta l'Italia abbandonata, ... se

(1) Qualche osservazione consimile fa O. ZENATTI, *Dante e Firenze*, pp. 409 sg. Nelle *Historiae*, il Bruni non dice nulla di piú: v. L. IV, fine.

n'andò a Parigi », donde non tornò che per l'elezione d'Arrigo. Lasciamo stare questo controverso viaggio a Parigi; a noi bastano le parole « poi ch'egli vide da ogni parte chiudersi la via alla tornata, e di dí in dí divenir piú vana la sua speranza », le quali possono in certo modo riempir la lacuna fra l'anno della lettera *Popule mee* e quello dell'elezione d'Arrigo, insegnandoci che durante questo oscuro periodo Dante s'era già venuto mutando e dalla speranza s'era a poco a poco ridotto alla sfiducia e allo sconforto.

Dunque i dantisti che non misero in conto, nelle loro comparazioni fra la *Divina Commedia* e il *Convivio*, la diversità delle disposizioni che Dante vi mostra verso la Patria, non peccarono per difetto di metodo, ma, caso mai, per eccesso. Essi non credettero di poter operare con dati dei quali non abbiamo nessuna certezza. Con certezza si può affermare soltanto questo: che, per quanto sappiamo e vediamo dei sentimenti di Dante verso Firenze, nulla ci vieta di immaginare incominciato il *Convivio* con un sentimento d'amore, e terminato con un sentimento di sdegno: nulla ci vieta di immaginare che, poniamo, già nel 1307 Dante, stanco della lunga e vana speranza d'un ritorno che diventava sempre meno probabile, sentisse sempre meno confacente al suo intelletto e al suo cuore la fredda e monotona composizione d'un'opera come il *Convivio*, e, che l' abbandonasse subito o no, si sentisse accendere l'anima al pensiero di

un'opera ben piú organica ed alta, nella quale i suoi dolori e i suoi sdegni avrebbero potuto trovare espressione piú sincera e superbi conforti. Ma diciamolo pure: i critici hanno spesso l'aria di confrontare cose finissime, come sentimenti e idee, per mezzo del rozzo tatto delle mani, anziché per mezzo dei delicati organi *ad hoc*. Confrontando il *Convivio* colla *Divina Commedia*, essi hanno spesso dimenticato che molte delle loro differenze provengono piú dallo scopo diverso e dalla diversa natura delle due opere che da una successione cronologica dei pensieri o degli affetti del Poeta.

Purtroppo a me pare che il Gorra, anche nel seguito del suo lavoro, si sia lasciato andar giú per la china dei facili e illusorii raffronti. Egli vuol dimostrare che le Epistole V, VI e VII vanno unite col *Convivio* e che il Poema è, nella sua forma definitiva, posteriore ad esse; ma codesto ravvicinamento non regge, e soltanto la necessità della tesi può spiegarci come il Gorra si sia indotto a congiungere con tanto sforzo ciò ch'è diviso e a dividere ciò ch'è congiunto.

Egli scrive: le tre Epistole «mi paiono dimostrare in modo evidente che nell'opinione di Dante, negli anni 1310-12, la cagione di tutti i mali d'Italia e del mondo era non la Chiesa corrotta, non la prostituzione della Fuia al Gigante, non la mancanza delle due Guide supreme, — non quello,

cioè, che asserisco e avevo asserito io — sibbene la ribellione dei Fiorentini ai voleri dell'Imperatore ». Verso Clemente egli invece si mostra rispettoso e benevolo, e riconosce che il Pontefice è il maggiore dei due luminari, che Arrigo non è che il minore. « Orbene, ognun sa che innumerevoli biasimi e vituperi sono ai Fiorentini prodigati nel poema ma dell'ultima e piú grave accusa, di essere essi cioè i piú fieri nemici dell'Imperatore non v'è in esso l'affermazione. Quei critici i quali tanto peso sogliono attribuire ai silenzi di Dante, dovrebbero meditare anche su questo. Né nell'*Inferno* né nel *Purgatorio* .... i Fiorentini sono mai vituperati per la colpa che in quegli anni (1309-1312) Dante giudicava la piú nefasta al viver civile e alla pace d'Italia. Quando il poeta dettava o terminava quelle due cantiche aveva compreso, sebbene tardi, che il problema era più vasto e complesso che ei dapprima credeva: la colpa era di molte e non di una sola città, ma sopratutto di quel *pastor senza legge*, di quel *laido* pontefice che compié l'inganno e il tradimento impreveduti. Firenze fu allora da lui coinvolta nell'accusa piú generale » (1).

Questo, secondo il Gorra, avvenne dopo il giugno-luglio 1312, dopo *l'inganno del Guasco*; e ai nuovi concetti s'era già aperta la mente di

(1) III, 205 n.

Dante almeno nel 1314, quando scriveva l'Epistola ai Cardinali italiani. Non piú Firenze, ma è ormai Roma il « centro del pensiero politico-religioso che doveva pervadere la *Commedia* ». E « all'esaltazione di Roma e dell'Impero romano » conviene connettere « un concetto che è fondamentale per Dante, il concetto delle due Guide supreme del genere umano. Orbene, questa dottrina, che è cardinale nel sistema politico-religioso del Poema, non appare ancora, neppure adombrata, né nel *Convivio,* né nelle tre epistole dettate durante l'impresa di Arrigo. In queste Dante lamenta la mancanza di una sola delle due guide, di un solo dei due luminari, il quale è tuttavia già spuntato sull'orizzonte, ed è l'Imperatore, mentre l'altra guida, l'altro luminare già operava o splendeva a beneficio dei popoli ». Soltanto nell'epistola VIII, ai Cardinali, Roma è detta ' vedova e sola ' per la mancanza del Pontefice, e, inoltre, priva ' dei due astri maggiori', *utroque lumine destitutam*; come è detta ' vedova e sola' nel sesto del *Purgatorio*: che se qui si parla dell'Imperatore, la mancanza dei *due Soli* che Roma soleva avere nel buon tempo, è lamentata esplicitamente da Marco Lombardo nel canto sedicesimo. Questo concetto deve dunque essersi maturato nella mente di Dante dopo che una delle due Guide, il Pontefice, Clemente V, venne meno al suo ufficio. « Perciò fra le tre prime epistole e quella ai Cardinali v'è.... un abisso; e il poema è d'accordo

con questa, non con quelle » (1). Strettamente congiunto con l'Epistola ai Cardinali e col Poema è invece il *De Monarchia* (ib., 214).

Ho voluto lasciar la parole al Gorra stesso un po' a lungo, senza quasi tentar di riassumere il suo pensiero, perché le sue affermazioni non mi riescono sempre chiare e temo di non averle ben comprese. Che cosa veramente significa che 'il concetto delle due Guide' non appare nelle Epistole del 1310-1311? O che il *De Monarchia* va d'accordo col Poema e non colle tre Epistole? Ma trascurando i particolari, quello che dice ora il Gorra, comparando le Epistole da una parte, il *De Monarchia* e il Poema dall'altra, io avevo cercato di dimostrarlo, ponendo di là il *Convivio* e l'*Inferno*, di qua il *Purgatorio* e il resto. È dunque la mia stessa tesi, travestita, forse non senza metterla a disagio, in un'altra maniera. Afferma il Gorra, riassumendo il proprio pensiero: « Mentre Clemente e Arrigo 'andarono per un cammino', Dante dettò le tre epistole; quando la concordia si tramutò in discordia, ei ricercò e ritrovò le cause vere e piú profonde del generale disordine, maturò il concetto della necessità delle due autorità, separate, indipendenti e concordi » (2). Ed io invece, — che ho il piacere d'aver fornito al Gorra questo concetto della nuova formola

(1) III, 208.
(2) III, 210.

fondamentale dell'edificio politico dantesco — avevo detto del *Convivio* e dell'*Inferno*: quando Dante stava scrivendo quasi contemporaneamente le due opere, « non aveva ancora scoperto la vera e quasi l'unica causa del disordine del mondo, né quindi tanto meno il mezzo infallibile per rimediarvi: e al suo edifizio politico-sociale mancava la chiave di volta ». Soltanto all'apparire di Arrigo, cioè quando, specialmente per la sua solenne promessa di discendere in Italia, parve incarnarsi in un essere umano quell'ideale, creduto da Dante stesso finora quasi non realizzabile, d'Imperatore-Veltro, egli uní nella sua mente i due concetti della corruzione della Chiesa e della necessità dell'Impero, e comprese finalmente « che la salute del genere umano si sarebbe trovata soltanto nella reciproca indipendenza delle due Potestà supreme, quando l'Impero amministrasse la giustizia civile e la chiesa fosse contenta del dominio morale delle anime », cosicché l'uno e l'altra si contenessero dentro il campo loro assegnato e servissero l'uno all'altra scambievolmente di controllo e di freno. Si verrebbe dunque a spostare alquanto la cronologia della sistemazione da me immaginata e difesa, e a ritardare l'ultimo compimento e coronamento delle teorie dantesche fino a dopo le tre Epistole, fino almeno all' 'inganno del Guasco'. Si vede proprio che Dante, per far qualcosa di buono, non soltanto in poesia, ma anche in filosofia o in politica, doveva aspettare la cinquantina.

Il guaio nasce tutto dall'aver trascurato una massima fondamentale di buon senso. Non bisogna dar maggior peso ai particolari secondarii od occasionali di un sistema che ai suoi principii essenziali! Nel *Convivio* e nelle Epistole non v'è traccia delle due Guide? Ma poiché la Chiesa deve per forza sottintendersi, e l'Imperatore è detto con parole chiarissime necessario alla felicità del mondo, non si può affermare senz'altro che le due Guide siano ignote al *Convivio*. Anzi, anche il concetto della decadenza della Chiesa, benché in esso non se ne parli, sarà stato già presente alla mente di Dante, o fosse meditato il suo silenzio, o si riserbasse di parlarne negli undici libri che poi non scrisse; e senza dubbio egli da un pezzo si era già formato di Bonifazio quel concetto di cui è pieno tutto l'*Inferno*, e già considerava Clemente, l'eletto di Filippo, il patteggiatore della tiara, il disertore di Roma, come un Papa anche piú dannoso e spregevole (1). Nelle tre Epistole poi, del-

(1) Il sonetto *Se vedi gli occhi miei di pianger vaghi*, che non è giusto togliere a Dante (*Bullettino* cit., XI, 34), dovrebbe parlar di Clemente e di Filippo. I versi « Per lei ti priego, che da te non fugge [la pietà], Signor, che tu di tal piacer gli svaghi [gli occhi], ecc. » ricordano l'imprecazione di Ugo Capeto: « O Signor mio, quando sarò io lieto A veder la vendetta, ecc. ». Nulla vieta di credere anche che alluda alla persecuzione dei Templari. Peccato che non sia un po' piú esplicito! Dal concetto dantesco, che contiene, della *pace*, che ha per fondamento la *giustizia*, poco si può ricavare per la cronologia. — Riguardo ai giudizi contemporanei su Clemente, si può ricordare che Ubertino

l'una delle due Guide, cioè dell'Imperatore, si grida ai popoli che è per via; dell'altra si riconosce che già è presente ed opera a benefizio del mondo: entrambe sono dichiarate ugualmente necessarie. E tuttavia non vi si tace della corruzione della Chiesa, come basta a dimostrare il passo dell'Epistola ai Fiorentini, § 1: « Solio Augustali vacante.... nauclerus et remiges in navicula Petri dormitant ».

Dunque? Si vorrà forse considerar come essenziale nel sistema di Dante, non già il concetto delle due Guide, — che apparendo anche nel *Convivio* non serve a nessuna determinazione cronologica, — bensì quello della loro assenza o della loro discordia, che si mostrerebbe solo nell'Epistola ai Cardinali, 'Roma *utroque lumine destituta*'. Ma per Dante questa poteva essere un'osservazione di fatto, non mai un principio sistematico: nel 1310-11 le due Guide erano presenti e d'accordo e il mondo cominciava ad avviarsi sul retto cammino; nel 1314 ogni illusione era già di nuovo scomparsa: che c'entra questo coi principii fondamentali del sistema?

Il principio fondamentale è che le due Guide,

---

da Casale, nell'*Arbor vitae crucifixae,* l. v, cap. 8, opera che fu nota a Dante, fa profetizzare a Gesú Cristo, sotto la data 12 luglio 1304, cioé pochi giorni dopo l'elezione, « quod .... fiet unum grande malum isti ecclesiae de terra longinqua ». Questa citazione è del WENCK, *Clemens V und Heinrich VII. Die Anfänge des französischen Papstthums* (Halle, Niemeyer, 1882), p. 47. Eppure Ubertino era favorevole a Filippo, per odio di Bonifazio.

essendo entrambe ugualmente necessarie per la felicità del mondo, hanno ciascuna potere universale nel proprio dominio, e sono perciò entrambe ugualmente indipendenti l'una dall'altra. La novità del sistema comincia da quando Dante fissa queste relazioni giuridiche dei due Poteri; e la sola cosa che a noi debba importare è di stabilire la cronologia della sua nuova formola. Se di questa formola, in cui si assomma il *De Monarchia,* noi troviamo tracce sicure in un'opera di Dante, tutto il resto dobbiamo considerarlo come sottinteso. Che ' il male del mondo proviene dall'assenza o dalla discordia dei due Poteri supremi ' è un semplice corollario; oppure, se si vuole, è la formola medesima, espressa in modo pratico e applicata alle circostanze presenti. Ma come si fa a rimpicciolire il sistema dantesco cosí da renderlo soggetto ad ogni minuta contingenza del momento che passa, ora ponendo in prima linea Firenze (come se *Roma,* l'*agricola Romanorum*, la *Romana gloria,* la *civilitas Romana,* l'*Imperium Romanum* non fossero il centro di tutte le tre Epistole), ora osservando che nel 1310-1311 Dante non parla di discordia fra il Papa e l'Imperatore? Sarebbe interessante sapere se ne parli nel *De Monarchia,* e in quale libro e capitolo.

Ebbene, la nuova formola dantesca dell'uguaglianza e dell'indipendenza assoluta dei due supremi Poteri, che è ignota al *Convivio*, appare con tutta la necessaria chiarezza nelle tre Epi-

stole del 1310-11 (è un errore capitale non accorgersene o affermare il contrario); anzi in esse il sistema del *De Monarchia* è già intero e compiuto, per quanto è possibile che vi si mostri, e i riscontri sono cosí numerosi e chiari, che se ne può trarre una delle prove piú concludenti per riconfermare che il Poeta suppergiù in quei medesimi anni o mesi stava meditando il suo trattato latino e, o contemporaneamente o poco dopo, lo scrisse. Nell'Epistola ai Principi d'Italia, § 5, troviamo la frase: « Hectoreus pastor [l'Imperatore]... cui... animadversio temporalis *divinitus* est indulta;... ut Eius bonitatem redoleat, a quo velut a puncto bifurcatur Petri Caesarisque potestas ». Si confronti con quella della *Monarchia*, III, 16: « Sic ergo patet quod auctoritas temporalis Monarchae, sine ullo medio, in ipsum de Fonte universalis auctoritatis descendit. Qui quidem Fons, in arce suae simplicitatis unitus, in multiplices alveos influit ex abundantia bonitatis ». L'espressione dell'Epistola corrisponde a quella del Trattato e non è meno esplicita né meno energica: essa basterebbe da sé alla nostra dimostrazione. Contiene in sé tutto ciò che gli ultimi capitoli del Trattato svolgono ampiamente, cioè che l'autorità della Chiesa non è causa dell'autorità imperiale, ma questa dipende « a culmine totius entis, quod Deus est » (cap. 13), e che lui, l'Imperatore, « solus eligit Deus, solus ipse confirmat, quum superiorem non habeat » (cap. 16).

La cosa è tanto evidente, che non fa mestieri d'insistere (1).

Alla tesi del nostro contradittore vien dunque a mancare il suo unico fondamento. È difficile trovare tra due opere maggior somiglianza di pensiero e d'espressione che tra le Epistole e il *De Monarchia*. Ma ci resta qualcosa da aggiungere, per determinare compiutamente il significato e le intenzioni delle Epistole, le quali hanno assai piú importanza che non si creda, anche quali indizii del carattere e dell'azione di Dante come uomo politico.

Pel Gorra esse rappresentano un momento in cui Dante era, senza restrizioni e senza sottintesi, benevolo e fiducioso verso il Pontefice; e anche per questo vorrebbe farle anteriori alla definitiva elaborazione del *Purgatorio* (lasciamo stare per comodo nostro e suo l'*Inferno*), giacché il *Purgatorio* è tutto uno sfogo violento contro la Chiesa corrotta e il suo pastore. Egli non vuol sentir dire che nelle tre Epistole Dante risparmia il Pontefice, perché cosí vuole l'opportunità del momento. Ma come? Sono scritti politici e polemici, destinati e conseguire lo scopo pratico e immediato del trionfo d'Arrigo, e Dante, anche se fosse stato acceso di sdegno contro Clemente, avrebbe mai potuto pensare ad inveire contro di

(1) Un minuto confronto tra le *Epistole* e il *De Monarchia* l'ho rimandato all'Appendice a questo articolo, pp. 494 segg.

lui, nel momento che cosí inopinatamente si adoperava a spianare la via all'Imperatore, e sembrava quasi voler cancellare le proprie colpe, nel modo piú splendido e piú efficace? Un bel servizio avrebbe reso ad Arrigo e a sé stesso!

Ma già, quel vecchio Dante tradizionale dei romantici, incapace di sottostare alle esigenze della vita pratica e di seguire le ispirazioni del comune buon senso, preme ancora sulla coscienza dei critici. No, non c'è nessuna difficoltà ad ammettere che Dante giudicasse nei primi anni Clemente come si meritava, cioè molto male; che poi, quando si fu dichiarato in favore di Arrigo, gli concedesse non sappiamo se un'intera o soltanto una mezza fiducia; che dopo il voltafaccia del giugno-luglio 1312 lo sdegno contro di lui divampasse nel suo animo più fiero ed acerbo che non fosse stato mai. Difficile, anzi sto per dire impossibile, è soltanto il contrario, chi pensi ai primi atti del pontificato di Clemente, e in special modo all'abbandono di Roma. D'altra parte, le alternative di sospetti e di speranze sono troppo naturali in certe circostanze storiche, e basterebbe ricordare quanti passarono per alternative consimili degli Italiani di prima e dopo il 1846.

Senonché, si è riflettuto bene su questa pretesa celebrazione di Clemente che si vuol scoprire nelle Epistole? Per lo meno sarà utile cercar di determinare i limiti in cui si contenga questo nuovo e opportunistico papismo dantesco. Ahimé!

basta mettersi a cercarlo, perché non si trovi piú. Nulla è nelle Epistole che valga almeno le prudenti proteste di riverenza del *De Monarchia* (III, 3): « illa reverentia fretus, quam pius filius debet Patri..., pius in Christum, pius in Ecclesiam, pius in Pastorem... ». Tutto si riduce ad una sola frase dell'Epistola ai Principi d'Italia, nella quale Dante, come ultimo argomento a muovere gli Italiani in favore d'Arrigo, rammenta loro che perfino il Pontefice lo protegge e lo benedice. Egli chiama bensí astro maggiore il Pontefice e astro minore Arrigo; ma, a tacere che questi s'era riconosciuto 'astro minore' da sé, e che sarebbe stato inopportuno che Dante per cosí poco si desse l'aria di essere piú imperialista dell'Imperatore, si osservi come egli architetta la frase. Anzitutto, in perfetto accordo con le sue restrizioni (1) del *De Monarchia*, egli determina che dal Pontefice viene all'Imperatore soltanto un accrescimento di luce, che è pura luce di benedizione; e poi contrappone di proposito alla parziale insufficienza dell'astro, che pur dice maggiore, la sufficienza dell'astro che si contenta d'essere il minore.

Questo passo, con cui si chiude la quinta Epistola, è illustrato da quello con cui comincia la

(1) Per queste restrizioni e per l'imagine in genere del Sole e della Luna, e anche per il preteso antipapismo del *De Monarchia*, che si contrapporrebbe al papismo delle Epistole, vedi l'Appendice a questo studio.

sesta: «...solio Augustali vacante totus orbis exorbitat,... nauclerus et remiges in navicula Petri dormitant,... Italia misera, sola, privatis arbitriis derelicta omnique publico moderamine destituta, quanta ventorum fluctuumque concussione feratur verba non caperent, ecc.». Ecco in che cosa consiste l'insufficenza dell'astro maggiore; ecco dove è chiamato a riplendere l'astro minore; e non par poco. Se si considerano spassionatamente le parole di Dante, e si confrontano fra loro e con l'esplicita attestazione, che nelle Epistole già riconoscemmo, dell'uguaglianza dei due sommi Poteri, resterà solo da maravigliarsi di una cosa: che Dante, in un momento come quello, abbia osato parlare cosí libero e franco in prò dei diritti imperiali, e cioè, per necessario sottinteso, contro le tentate usurpazioni dei Pontefici.

Non c'è bisogno che insistiamo sul passo della sesta Epistola, dove Dante chiede ironicamente ai Fiorentini, come mai, se credono di poter farsi un Impero a parte, da sé, non credano anche di poter fare da parte una Chiesa. Alla Chiesa qui non è conceduto nulla di piú che all'Impero. E che dire dell'unico passo che si trova nella settima? Il Pontefice è ricordato con qualche espressione di riverenza, ma con manifesta allusione ai tentativi che facevano i Fiorentini di staccarlo dall'unione coll'Imperatore. Firenze «vere in paternos ardet... concubitus, dum, improba procacitate, conatur summi Pontificis, qui Pater est

patrum, adversus te violare assensum». Che cosa vuol dir questo, se non che Firenze smania di trarre ai suoi amplessi il Pontefice, il Padre? Ma notevole è, che mentre ha già per sé cosí piccola importanza un'espressione stereotipata come *Pater patrum,* attribuita al Pontefice come Pontefice (cfr. *De Mon.* III, 12: il Papa è tale pel Papato, che è concetto di relazione «sub ambitu paternitatis»), riesce a toglierle anche quell'ultimo resto d'importanza il fatto evidente che l'espressione è voluta dall'immagine. Riflettiamo dunque piuttosto se in questo passo non vi sia un indizio di sospetti che continuassero a tener sospeso l'animo di Dante. Egli invita Arrigo a stare in guardia. Ma, insomma, nelle Epistole Dante non si mostra davvero molto tenero verso Clemente. Egli si contiene in una prudente e fredda riserva, alludendo a lui, di sfuggita e genericamente, solo quando gli riesca opportuno per la sua esaltazione dell'Imperatore, ma rifugge da ogni parola di plauso o di elogio, come se gli scottasse le labbra.

Piú ancora, vediamo non senza stupore ma non senza ammirazione, che nonostante tutti i consigli di prudenza che doveva dargli il suo proprio buon giudizio, egli non credette utile e non volle rinunciare ad esprimere con chiarezza e determinatezza il suo pensiero politico. È un nuovo e assai notevole tratto, che cosí guadagniamo, del carattere di Dante. Tacitamente egli ammo-

nisce l'Imperatore de' suoi diritti, che non ha il diritto di abbandonare, e segna i debiti confini alle pretese di Clemente, espresse anche nella Lettera pontificia del settembre. Sia voluto in tutto o solo in parte, non si può immaginare contrasto maggiore tra le limitazioni imposte da Clemente ad Arrigo e il § 5 dell'Epistola ai Principi, dove con parole iperboliche si proclama la quasi divina e illimitata sovranità imperiale.

Ormai, quello che intendevo dire con tutti questi confronti e argomenti, deve parere una conclusione ben verosimile. La prima Epistola, sotto la sua forma di esortatoria e la sua intonazione lirica, nasconde, specialmente nei §§ 7-10, un sunto o un estratto anticipato dell'opera sulla *Monarchia*, che, se non era già scritta, era già tutta pensata e disposta; e Dante mandò l'Epistola pel mondo ad annunciare intanto e diffondere quelle idee che, fra poco, forse al sopraggiungere di momenti alquanto piú opportuni e sicuri, egli intendeva di stabilire sulla base di un'irrefutabile dimostrazione scientifica. Le due Epistole successive sono in alcuni punti un complemento o un'illustrazione della prima.

*
* *

Si vede come si sia ridotta a poco e a nulla l'obbiezione che le Epistole non vadano d'accordo col *Purgatorio*. Se si lasciano da parte gli ultimi canti, dove anch'io credo che si senta ruggire la

tempesta suscitata nel cuore del Poeta dal voltafaccia di Papa Clemente, per tutti gli altri, e siano pure il sesto o il sedicesimo, non avrei il minimo scrupolo ad affermare che Dante, coi sentimenti che ormai gli conosciamo, avrebbe potuto scriverli anche nel miglior momento dell'amicizia fra il Papa e l'Imperatore. Ricordiamoci sempre che la *Commedia* non è un'opera d'occasione, e, tanto meno, un programma politico da uscire in luce un giorno fissato e, di necessità, o poco o molto, intinto d'opportunismo.

Ma non abbiamo nessun bisogno di fare quell'affermazione cosí recisa. Le parole del Gorra (III, 208) « Clemente ed Arrigo parvero a tutti uniti e concordi dal primo momento dell'elezione di questo..., cioè dal 25 novembre del 1308 sino al 29 giugno del 1312 », non possono accogliersi come una verità storica inconcussa, se non da chi creda che il valore degli avvenimenti stia nelle date, o da chi si compiaccia di applicare a Dante certi schemi a *priori*, piuttosto che studiarne l'animo e lo sviluppo dei pensieri e dei sentimenti nelle tracce che ne son rimaste nelle varie sue opere. Noi abbiamo visto che sorta di benevolenza Dante nutrisse per Clemente anche dopo il settembre del 1310, vale a dire dopo il suo famoso breve, che favoriva apertamente la spedizione d'Arrigo e consentiva ad affrettarne la consacrazione; e potremo dunque asserire con tanta maggior sicurezza che non è affatto vero-

simile che Dante, nel 1308-1309 e nella prima metà del 1310, avesse di molto mutato i suoi vecchi sentimenti verso il Papa francese, sentimenti che secondo ogni probabilità erano stati sempre, se non d'odio, di sprezzo. Lasciamo stare che per Dante non l'elezione d'un Imperatore aveva reale importanza, ma la sua discesa in Italia e la sua consacrazione in Roma, e che, quindi, prima della Dieta di Spira non poté che prestare l'orecchio ansioso alle nuove voci che giungevano d'oltremonte, senza abbandonarsi a premature speranze; ma difficilmente le promesse del Pontefice, mescolate di prudenti riserve e indugi, poterono, a lui ed a molti, sembrare, per lungo tempo, piú che buone parole (anche piú d'uno storico moderno ha pensato che Clemente fin dal principio mirasse a giocare Arrigo), e, in conclusione, fino al primo settembre del 1310 è ben lecito dubitare s'egli avesse dagli atti della Curia alcun appiglio ad una ferma e sicura fiducia. Noi non dobbiamo attribuire a Dante una facilità di speranze o di mutamenti, che disprezzava e derideva negli altri; in quei *cotali*, come dice nel *Convivio*, che « spesso sono lieti e spesso sono tristi di brevi dilettazioni e tristizie; e tosto amici e tosto nemici: ogni cosa fanno come pargoli, sanza uso di ragione! ».

Questo premesso, possiamo ora tentare quasi un'applicazione pratica delle nostre conclusioni al *Purgatorio*, per vedere se non gli si adattino

bene. S'intende che, scendendo a particolari un po' minuti, io non do loro maggior importanza che non abbiano, e non pretendo di potere assegnare date precise di mesi e di giorni ai singoli oscillamenti e sviluppi della meno coercibile o misurabile delle attività umane, l'attività fantastica. Ogni nostro tentativo di datare un'opera d'arte si riferisce naturalmente al suo ultimo momento, dell'esecuzione compiuta; e, poi, si riduce sempre, per cosí dire, ad un progetto di massima. Vi si vedono tracciate molte linee provvisorie, che ognuno può figurarsi un poco più in su o un poco piú in giú, e che rimarranno sempre provvisorie; ma pur servono a guidare nell'orientamento di cui abbiamo bisogno, e l'importante è che il progetto di massima sia buono nelle sue linee essenziali.

Comincierò con un'osservazione riassuntiva, di cui spero che il corso del ragionamento mostrerà la verosimiglianza. Le allusioni cronologiche del Poema, posteriori al 1300, si possono chiamare in genere profezie; ma queste sono di due specie: o manifestamente *post eventum,* o tali che si danno l'aria di esser fatte, non solo nell'apparenza, ma effettivamente *ante eventum*. Le prime cioè sono assai determinate; le seconde misteriose e talvolta oscure. Ristringendoci ora a parlare delle due prime cantiche, è un fatto che le profezie a cui riserberemo la denominazione di *post eventum*, progrediscono cronologicamente dal principio alla

fine d'una cantica (colla sola nota eccezione, vera o presunta che sia, del XIX dell'*Inferno*), e da una cantica all'altra; ma, se si osserva con appena un po' d'attenzione, si riconosce che progrediscono al modo medesimo anche quelle che chiamiamo *ante eventum*, benché la loro cronologia non si possa sempre fissare in modo assoluto, come nelle prime. Che cosa significa questo, se non che, mentre Dante scrive, il tempo e gli avvenimenti camminano, ed egli li segue? Ma questo significa pure che le profezie *ante eventum* si riferiscono al presente immediato.

Infatti tra esse e le altre, quando concorrano in canti vicini, la differenza cronologica è sempre assai manifesta, e le profezie *post eventum*, rispetto a quelle *ante eventum*, appartengono sempre a un passato già piuttosto lontano. Eppure progrediscono, come si diceva; il che dimostra, e mi pare che non ci sia da dubitarne, che Dante ammette nel Poema i fatti opportuni via via che hanno perduto il loro carattere di fatti della giornata, e che il tempo li ha già alquanto illustrati o ' resi per fama noti '. È uno squisito sentimento d'artista che lo guida così. Per esempio, nell'*Inferno*, egli si ferma al 1306 (?) o 1307; qualche anno dopo, mentre sta terminando il *Purgatorio*, egli può far profetizzare da Forese Donati la paurosa morte di suo fratello Corso, del 1308, perché nel frattempo era divenuta un avvenimento del passato. Ma, ancora, che cosa significa questo se

non che Dante scrive in tempo cosí vicino agli avvenimenti stessi di cui si vale, che piccole differenze cronologiche di uno o di due anni sono sensibilissime alla sua delicatezza d'artista? Passa qualche anno di piú, ed egli, nel nono del *Paradiso*, può alludere a fatti non solo del 1308, ma del 1312 e anche del 1314.

Come dicevo, progrediscono nel tempo anche le profezie, che alludono e si danno l'aria di alludere veramente al futuro; ma a non voler sempre attribuire a Dante imaginarii partiti presi, questo come si capirebbe se non si ammette che si riferiscano all'immediato presente? Dal quale Dante trae le sue induzioni o le sue speranze, che spaccia per profezie. Tra le profezie *post eventum* e quelle *ante eventum* rimane dunque sempre una differenza costante di qualche anno: sono due linee parallele, del presente che diventa passato, del futuro che diventa presente. E Dante, l'uomo forte e attivo, che nel passato ha i suoi rimpianti ma ha le sue speranze nell'avvenire, le vien tracciando l'una e l'altra con mano ugualmente ferma; ma — ecco di nuovo gli squisiti raffinamenti dell'artista — avvolge sempre il passato troppo vicino, che mentre scrive, è ancora quasi il presente, in una nebbia di mistero, che simula le lontananze dell'avvenire.

Prima del *Purgatorio*, di questa specie di profezie *ante eventum* ne abbiamo una sola, nel ventesimosesto dell'*Inferno*, vv. 7 sgg., un'oscura minaccia a Firenze:

Ma se presso al mattin del ver si sogna,
tu sentirai di qua da picciol tempo
di quel che Prato, non c'altri, t'agogna.

Io credo (1) che non solo nulla s'opponga, ma che tutto induca a crederla una prima manifestazione dei sentimenti di Dante, quando si cominciava a sperare che Arrigo discendesse in Italia. Nessuna è piú misteriosa e titubante: il Poeta spera e non spera: « cosí foss'ei da che pur esser dee » ; e piú che sperare, brama e teme: « ché piú mi graverà com' piú m'attempo ». E l'allusione a Prato non potrebbe riferirsi che alla cacciata dei Neri del 6 aprile 1309! Chi volesse divertirsi a fissare all'ingrosso (o anzi molto sottilmente), da quanti anni volesse Dante che fosse entrato nel passato un fatto, per aprirgli l'adito alle sue profezie *post eventum*, di qui e anche da altri punti potrebbe ricavare un minimo di tre o quattro anni. Nel canto ventesimottavo il Poeta preannuncia la cattura di fra Dolcino.

L'*Inferno* si chiude con una minaccia ch'è un lampo di torbida e incerta speranza: il *Purgatorio* s'apre con minacce e invettive, in cui le cresciute speranze fremono e si dibattono, quasi nell'angoscia di non poter spiccare libero il volo. Siamo al sesto canto. Il Gorra ammette che io abbia dimostrato con sicurezza che fu scritto dopo la morte di Alberto; ma non vorrà pure ammettere che il verso

(1) Vedi l'articolo precedente.

tal che il tuo successor temenza n'aggia

(anch'esso quasi una profezia *ante eventum*) non avrebbe senso, se fosse stato scritto dopo la morte di Arrigo? È una cosa non meno sicura ed evidente. Non solo sarebbe ridicolo minacciare cosí gli Imperatori successivi, che avevano o avrebbero avuto davanti agli occhi l'esempio del bel guadagno ch'era venuto ad Arrigo dall'aver fatto diversamente da Alberto; ma simili parole in bocca di Dante dopo la sventura di Arrigo sembrerebbero un insulto e una profanazione, e ai nostri orecchi suonerebbero come una spensierata goffaggine. Smettiamola di far dire a Dante delle cose poco sensate, per amore delle nostre tesi. Sto per dire che l'allusione a Prato e questo verso basterebbero da sé contro il 1314. Ma se si riferisce ad Arrigo, egli certo non era ancora in Italia.

Se ad alcuno venisse in mente di adoperare a modo d'obbiezione il verso del canto successivo, dove Sordello parla dell'Italia quasi morta per le sue piaghe,

sí che tardi per altri si ricrea,

è facile mostrare ch'esso invece serve mirabilmente di conferma. Benché lo abbiano tratto a sensi assai svariati, basta confrontarlo col verso perfettamente parallelo di *Inf.* XVI, 54, « tanto che tardi tutta si dispoglia », per riconoscere che il suo vero senso è questo: ' soltanto tardi potrà risorgere, per opera altrui ', e che cioè Sordello,

il quale lo pronuncia nel 1300, intravedeva già nel futuro i bagliori d'un possibile risorgimento dell'Italia. Ma, per coloro che *oculos habent* e vogliono servirsene, come luminoso dovrebbe riuscire il confronto di questa profezia *ante eventum* con quella di Forese e soprattutto con quella di Beatrice! Come il tempo in queste ha camminato e come è volata la speranza di Dante dalle bassure del dubbio alle vette d'una gloriosa fiducia! Per contro, quasi a riprova, l'ironia sdegnosa ma accorata contro Firenze, ch'è propria del nostro canto come dell'*Inferno*, si va esaltando, nel XIV e nel XXIII, a un odio profondo e quasi a una furia selvaggia.

Del resto, tutta intera l'invettiva del sesto canto ha il carattere di un'appassionata e impaziente esortazione, diretta a tale che pendesse ancora dubbioso; e soltanto chi non consideri abbastanza che però Dante finge di rivolgersi ad Alberto ancor vivo, può non comprendere questo suo vero significato. Colui che invoca dolorosamente l'Imperatore lontano,

> Vien crudel, vieni, e vedi la pressura
> de' tuoi gentili, e cura lor magagne...

è quello stesso che esclamerà fra poco in un trasporto di giubilo: « Vos autem qui lugetis oppressi, 'animum sublevate, quoniam prope est vestra salus'... Parcite, parcite iam ex nunc, o carissimi, qui mecum iniuriam passi estis, ut

Hectoreus pastor vos oves de ovili suo cognoscat... » (Ep. ai Princ., § 5).

E colui che, mentre durano ancora le angosciose incertezze, inveisce contro l'assente con l'appassionato sdegno dell'amore,

> Vieni a veder la tua Roma che piagne,
> vedova e sola, e dì e notte chiama...
> E se nulla di noi pietà ti move
> a vergognar ti vien della tua fama,

quello stesso, poco piú tardi, quando le incertezze si rinnoveranno per altri motivi, cioè per l'inabile e pericolosa condotta della guerra d'Italia, ritroverà parole consimili: « Verum quia sol noster... aut morari iam creditur, aut retrocedere supputatur,... incertitudine dubitare compellimur, et in vocem Praecursoris irrumpere sic: ' Tu es qui venturus es, an alium expectamus ? ' ». E di nuovo griderà all'indugiante Cesare i grandi versi virgiliani: *Si te nulla movet tantarum gloria rerum, Nec super ipse tua moliris laude laborem...* (Ep. ad Arr., § 2 e 4).

L'invettiva dunque probabilmente fu scritta quando Arrigo non era ancora neppure in via per le Alpi, e si poteva perfino dubitare che fosse deciso a mettersi in via, forse nel 1309, forse sul principio del 1310; e non credo arrischiato il supporre che in essa noi abbiamo la fortuna di possedere una vera lirica d'occasione, che, per quanto lo permette la sua natura, va messa accanto alle tre Epistole, quasi come una loro sorella. Ma a

che scopo Dante scriveva queste cose, se non doveva divulgarle? Anche quest'obbiezione fu fatta o un'altra molto somigliante. Certo a noi deve bastare che a Dante piacesse di scriverle; ma, poi, se è improbabile che il Poeta pubblicasse via via tutto ciò che scriveva della *Commedia*, chi può asserire che non mettesse in circolazione quei pezzi che credeva opportuni a' suoi fini? E se cosí la vita contemplativa di Dante si trasfiguri in vita attiva, sarà un tanto di guadagnato.

In conclusione: a coloro che affermano che Dante nel 1309 ecc. non poteva scrivere certe cose, specialmente del Pontefice, io credo che si possa rispondere lietamente col metodo dimostrativo di quell'antico filosofo, cioè presentando loro senz'altro ciò che ne scriveva, il canto sesto del *Purgatorio*.

Certo, pochi sono i canti che incoraggiano a cosí energica e tranquilla asseveranza come il sesto. Del quattordicesimo, tutto antifiorentino, è da dire che starebbe bene in qualsiasi periodo, benché l'ira di Dante contro la patria diventi sempre piú profonda ed amara: del sedicesimo forse si può convenire che non starebbe del tutto bene nel periodo dei piú intimi accordi fra Clemente e Arrigo, cioè dopo il settembre 1310. Il che non vuol dire che io mi stupirei eccessivamente se un giorno si dovesse ammettere che lo scrisse proprio dopo quel famoso settembre.

In fondo, le pretese di Clemente erano tali che bastavano a giustificare la frase «è giunta la spada col temporale», e Dante, che faceva parlare Marco Lombardo nel 1300, e che nel cinquantesimo canto della *Commedia* (che sia il cinquantesimo avverte il Gorra) volle esporre il suo sistema politico, poteva ben astrarre dalle condizioni del momento, le quali non erano poi adatte ad appagarlo del tutto nelle sue idealità teoriche.

Questo sia detto per prudenza; poiché, del resto, nulla ci obbliga a mettere il sedicesimo canto dopo il settembre 1310, e può stare benissimo in qualunque dei mesi anteriori. Per chi ci tiene, i *due Soli* sarebbero cosí limpidamente spiegati, come un po' piú vecchi della coppia *Sole e Luna*, che poi venne a sostituirli, per ragioni d'opportunità politica, nella mente di Dante (1).

---

(1) Dico ' per chi ci tiene ', perchè io credo che Dante avrebbe potuto usare in qualsiasi tempo or l'una or l'altra immagine, secondo il caso, e non gli sarebbero neppur passati per il capo i nostri piccoli scrupoli. L'immagine del Sole e della Luna era a suo posto dove occorreva mettere in rilievo quella certa superiorità morale del Papa; ma, fuori di quest'uso quasi tecnico, le due Guide erano veramente ' due Soli ', e non fa mestieri di rammentare che Arrigo nelle Epistole stesse è il *Titan*, è il *Sol noster*. Dell'espressione *Romam . . . utroque lumine destitutam*, nell'Epistola ai Cardinali, non si può certo da nessuno asserire che significhi ' priva dei due soli' piuttostoché dei due maggiori astri del cielo; anzi è ben piú verosimile che equivalga a questa seconda immagine e cioè riprenda i *duo luminaria*

Dopo il canto decimosesto, non si trovano piú invettive contro la Curia, fino al trentaduesimo; il che può farci sospettare che sia questa la parte composta nel periodo dell'accordo delle due Guide, cioè a un dipresso fra il settembre 1310 e il giugno 1312. Assai notevole è certo che il canto ventesimo non fa la menoma allusione a Clemente o ai pontefici corrotti, mentre cosí facile sarebbe stato indurre Ugo Capeto a tirarli in ballo anche loro, a proposito del *nuovo Pilato*, dei Templari, ecc. C'è bensí quella dolorosa invocazione in principio, al Veltro che cacci la maledetta lupa:

Quando verrà per cui questa disceda?

ma, lasciando stare ch'è in termini molto generici, ricordiamoci che Dante, nemmeno nel canto sesto, nell'invettiva che fa in nome proprio, non si allontana dalla sua finzione cronologica del 1300, ossia, come mi sono già espresso « si colloca idealmente, anche qual narratore del proprio viaggio, in un punto di tempo che gli permette di considerare il presente o il non lontano passato come futuro, e allo scrittore non toglie del tutto i preziosi vantaggi di cui godeva il pellegrino dei

---

magna di *De Mon.* III, 1. Adunque nemmeno dopo l'inganno di Clemente, il Poeta abbandonò l'immagine cara al partito della Curia; o almeno non l'abbandonò in uno scritto politico. Tanto poco si può far conto dei *due Soli,* per mettere il sedicesimo canto dopo il giugno 1312!

regni oltremondani! ». Anche in questo procedimento prevalgono le già indicate ragioni artistiche. Insomma, riferito all'istante in cui il Poeta scrive, il verso si può tradurre cosí: ' Non sarà dunque costui che sta per giungere (o che finalmente è giunto) il Veltro sospirato?'

Fra i canti che seguono, prima degli ultimissimi, ci riguarda il ventesimoterzo, un altro canto fiorentino. E qui sarà ben difficile distruggere l'impressione che si rinnova ogni volta in chi legga la profezia di Forese, ricordandosi dell'Epistola ai Fiorentini: sono due pezzi paralleli, animati dalla medesima ispirazione d'ira apocalittica, composti probabilmente a poca distanza di tempo l'uno dall'altro. Non è molto piú facile negar questo che negare la comune ispirazione dei versi del *Paradiso* e della prima Egloga, dove Dante esprime la sua commovente speranza di incoronarsi poeta in Firenze.

Tutto combina cosí bene e cosí senza sforzo che un sistema come il nostro non può certo esser rimproverato di soverchia complicazione. Ci resta ora da dire qualche parola sui canti che probabilmente furono, se non scritti, per lo meno modificati (e qui modificati significa soltanto finiti di scrivere) dopo ' l'inganno del Guasco '.

La profezia del DXV è un tale ingombro per chi voglia ritardarne la composizione fin dopo la morte d'Arrigo, che si comprende come il Gorra ci s'industrii dattorno con ogni piú sottile stru-

mento dell'esegesi ipercritica. E chi può stupirsi che riesca a far rampollare *a piè del vero il dubbio*? Non si salva dal dubbio la verità piú patente: come potrebbe restarne immune una verità che Dante ha voluto circondar di veli, pur confidando senza dubbio che l'occhio dell'attento lettore li avrebbe oltrepassati senza intoppo né sbarro?

Un' obbiezione generale e che non manca di acume è questa. Quando Clemente impose ad Arrigo, nel luglio del 1312, di lasciar Roma, e quando nel 1313 lo minacciò di scomunica, tutti compresero che l'impresa era fallita, e Dante non poté piú sperare che in lui s'incarnasse il suo Veltro, non poté pensare a raffigurarlo nel DXV. Ma qui pure si fa troppo a fidanza colle nostre cognizioni dei sentimenti e dei giudizi di Dante. Non è lecito ragionare cosí, Dante doveva pensare nel tale e nel tal modo, dunque nelle sue terzine ha significato la tal e la tal altra cosa, e costringere le terzine a significarla; ma viceversa dobbiamo studiare attentamente che cosa le terzine significhino, secondo il loro senso naturale, e indurne quali fossero mentre scriveva i sentimenti e i giudizi di Dante. Sempre cotesto sistema, sotto molti diversi aspetti: Dante non avrebbe potuto scriver male di Clemente in un dato tempo, perché certo doveva pensarne bene; Dante in una cantica non può aver detto una cosa e in un'altra una cosa un poco diversa, perché avrebbe saputo fare le

debite correzioni, mettendole d'accordo; Dante in certe profezie non può alludere a certe speranze, perché, fallite queste speranze, egli avrebbe cancellato le profezie. E se a Dante non fosse piaciuto né di cancellare né di correggere? E se avesse avuto tanto rispetto per l'opera propria e per sé stesso da volere che ogni cantica rimanesse lo specchio fedele dell'anima sua nel momento in cui scrisse? E se gli fosse spiaciuto di correggere, perché una parte dei canti erano già divulgati in quella forma? (1) E se non ne avesse avuto il tempo, o, smanioso di condurre a termine l'immenso Poema, fosse proceduto innanzi febbrilmente senza riposo, rimandando, caso mai, al giorno lontano del suo compimento ogni pensiero di revisione? E se, nonostante tutto questo ed altro, avesse voluto poi fare, in qualche occasione specialissima, un'eccezione alla sua solita norma? C'è forse alcuno che possa rispondere affermando o negando ad alcuna di queste supposizioni? (2).

---

(1) Ricordiamoci di quello che ci fu tramandato sul modo di pubblicazione del *Paradiso*.

(2) S'intende che poi, anche nei sistemi del Gorra, del Kraus ecc., la difficoltà di spiegare queste apparenti bizzarrie rimane la stessa; senonché i loro autori son costretti a ricorrere a svariati artifici per non permettere a Dante di dire quello che ha detto. Nemmeno della profezia intorno a Clemente, nel XIX dell'*Inferno*, che è il loro cavallo di battaglia, riescono, come vedremo (pp. 484 sgg. in n.), a venir del tutto in chiaro. Prendiamo invece, per un esempio, la profezia di Forese. Perché Dante non la cor-

Insomma, partendo dai nostri concetti aprioristici, finiamo col trascurare l'esame interno del Poema, l'evidenza del significato letterale e dei fatti positivi che ne risultano, e scendiamo giú per la china sdrucciolevole dei sensi sforzati, delle interpretazioni sottili, dalle parzialità per un dato a scapito di un altro, e via discorrendo.

Ma torniamo ad Arrigo. In primo luogo nulla ci vieterebbe di collocare la profezia del DXV negli ultimi mesi del 1312, quando gli sdegni contro Clemente erano di nuovo divampati nell'anima del Poeta, e quando Arrigo, stando ad assedio intorno a Firenze, s'illudeva forse e dava motivo ai suoi fedeli di illudersi che nel sangue della superba città sarebbe stato spento il maggior focolare della ribellione italiana. È inutile che noi tentiamo di fondarci su argomenti di verosimiglianza esterna, prima d'aver fatto ogni sforzo possibile per dare il suo significato legittimo alla parola del Poeta. Noi non sappiamo quale fosse la sua capacità di sperare o di illudersi: certo non

---

resse, dopo che i tentativi di Arrigo contro Firenze andarono a male? Non si può rispondere se non colle varie supposizioni che ho fatto. Ma poniamo che la scrivesse nel 1316 o 1317: sarebbe curioso che i critici trovassero naturale che Dante profetasse delle donne fiorentine: « prima fien triste che le guance impeli Colui che mo' si consola con nanna », quando i bambini del 1300 avevano 17 o 18 anni, cioé avevano già le guance ombreggiate da pelo sufficiente, ma Firenze e i Neri potevano far grandi risate di tutta quella profetizzata ira di Dio! Però io mi aspetto che alcuno affermi che Dante parla di barboni trentenni o quarantenni.

gli mancava. Ma supponiamo che noi volessimo dedurre secondo la verosimiglianza comune quali furono le azioni o le speranze di Giuseppe Mazzini in certi terribili momenti, a nessuno riuscirebbe di immaginare che la sua fiducia era rimasta imperturbabile. Spingiamoci fino alle estreme concessioni. Sia pure: Arrigo levò l'assedio e pochi avranno ancora dubitato che l'impresa era fallita. Ma finché Arrigo viveva, l'impresa non si poteva ritentare con nuove forze? Concediamo ancora, per abbondanza, che le parole di Beatrice « stelle .... Secure d'ogni intoppo e d'ogni sbarro » alludano alle insuperabili difficoltà incontrate nella sua discesa da Arrigo: non poteva egli discendere una seconda volta, dopo aver avuto cura d'infrangere il piú terribile ostacolo, l'ostile potenza francese e, col medesimo colpo, la potenza papale?

Il bello è che la pretesa sfiducia dei contemporanei in Arrigo dopo il fallito assedio di Firenze, non si trova nei contemporanei. Essi ci parlano subito dopo del formidabile apparecchio che Arrigo faceva contro Roberto di Napoli, e il Villani afferma che Roberto non avrebbe potuto resistere, che certo l'Imperatore gli avrebbe tolto il regno e, allora, non avrebbe trovato piú nessun ostacolo a divenir signore di tutta Italia: « di certo cosí sarebbe stato, se Iddio non avesse riparato » (IX, cfr. 53). E uno storico moderno, il Wenck, scrive che « Enrico VII sparve gloriosamente. Egli era pieno di grandi speranze, quand

la morte lo chiamò a sé, e non provò il dolore di veder falliti i suoi nobili sforzi » (1).

Ciononostante ripetiamo che tutto si potrebbe concedere; eppure non sarebbe mai possibile concedere che la profezia di Beatrice sia stata scritta dopo la morte d'Arrigo. E non già perché il supporla scritta qualche mese prima o qualche mese dopo possa mutar di molto le cose: tutto rimarrebbe intatto nel sistema ch'io difendo, e non si avrebbe di diverso che un'enorme inverosimiglianza da spiegare: come Dante potesse asserire prossimo il trionfo il domani dell'estrema catastrofe, una catastrofe, badiamo, ch'egli stesso doveva sentire non riparabile. Ma quando il senso letterale volesse cosí, ammetteremmo anche quest'inverosimiglianza. Senonché le parole di Beatrice son lí, immutabili, implacabili, e non possono voler dir questo. Che serve provarsi a mettere in dubbio che Dante nel *Convivio* parli di una vacanza dell'Impero? Era un concetto del suo tempo, ed espresso perfino colle medesime parole da Dino Compagni! Che serve non voler riconoscere che Arrigo sia per Dante, dopo Federico, l'*erede dell'aquila*? Quel che ne dice nelle Epistole dovrebbe bastare anche a chi sia della piú difficile contentatura. In che cattive acque deve trovarsi chi è costretto a ricorrere a tali espedienti! Infine è vero che la profezia è oscura,

(1) *Op. cit.*, p. 164.

oscurissima (certo gli espedienti del Gorra non sono i più opportuni per rischiararla); ma non conviene però confondere due cose diverse, due oscurità ben distinte. Se si parla di interpretare l'indovinello del *Cinquecento diece e cinque,* l'oscurità la riconoscono tutti, per forza; ma se è questione invece d'intendere letteralmente tutto l'insieme, le parole sono chiare e perspicue, in modo da non permettere che si alteri il loro senso naturale e palese:

> Non sarà tutto tempo sanza reda
> l'Aquila che lasciò le penne al carro . . . .

Il Gorra interpreta: « Ora l'impero è vacante, ma esso non sarà sempre tale, perché Dio manderà presto un messo a uccidere i due adulteri: allora l'aquila riavrà il suo vero erede ». Dunque: Beatrice, che parla nel 1300, salta a piè pari sopra l'impero d'Arrigo, come se egli non fosse stato un *vero* Imperatore e la vacanza non fosse stata interrotta da lui. E si va dicendo che Arrigo è uno dei ' centri ' della *Divina Commedia*! Non solo, ma a colui che è la *sublimis aquila* dell'Epistola ai Principi d'Italia, ed ha per *sue rede* tutti coloro che vengono dalla semenza santa dei Troiani e di Roma, Beatrice farebbe l'oltraggio di non riconoscerlo nemmeno per vero erede dell'Aquila. Le disgrazie l'avrebbero fatto discender di grado, ridotto ad erede spurio! Il Gorra s'avvede di tutte queste incongruenze, e cerca

di rimediarvi: Dante, benché parli per bocca di Beatrice, fonde «come in una identità ideale i due anni estremi» 1300 e 1314, e «Beatrice vuol dire: Badate, il trono imperiale è ancora vacante, ma presto verrà chi saprà superare i tanti intoppi e sbarri che voi avete opposti al morto Arrigo», ecc. (III, 227, 229). Chi non vede che questo è un rimedio disperato, peggiore del male? (1).

Ma non basta. Per sfuggire ad Arrigo, bisogna fabbricarsi uno speciale Messo, che non è l'Imperatore, che non si sa chi sia e che non è mai stato nessuno; e questo, spezzando indebitamente il periodo dantesco, facendo dell'*erede dell'Aquila* e del *Messo di Dio* due esseri diversi,

---

(1) L'incongruenza risalta anche piú energicamente nell'interpretazione che il Gorra dà del verso di Sordello già ricordato, pp. 448 sgg., «sí che tardi per altri si ricrea». Egli scrive (III, 229: «'Rodolfo avrebbe potuto sanare le piaghe che hanno morta l'Italia', per sé solo, senza il concorso e l'opera preparatrice di un DXV. Ma ora essa 'troppo tardi si ricrea per altri', cioè Arrigo giunse in mal punto»! Si può vedere di qui fin dove può condurre nell'interpretazione il muoversi dall'esterno all'interno, anziché viceversa. Ma il non ricordarsi che tutti i personaggi danteschi parlano nel 1300, ha prodotto anche qualche altro piccolo guaio. Il Gorra domanda: Se la profezia del DXV allude ad Arrigo, «come mai poteva riuscir 'buia' la narrazione di Beatrice o 'forte' il suo enigma?». Ma la narrazione e l'enigma sono bui nel 1300 «e presto fien li fatti le Naiade Che solveranno questo enigma forte»! Vero è che Dante si faceva delle illusioni, perché quanto all'enigma del DXV è 'forte' tuttora, come certo fu nel 1300, nel 1313 e anche nel 1314.

riducendo quel disgraziato *erede dell'Aquila,* per quanto 'vero', a una comparsa muta, a un personaggio senza arte né parte. Che cosí si spezzi indebitamente il periodo dantesco, lo dimostra subito l'esame del passo. Beatrice si dispone a interpretare a Dante i grandi misteri da lui veduti:

> Sappi che 'l vaso che 'l serpente ruppe
> fu e non è; ma chi n'ha colpa, creda
> che vendetta di Dio non teme suppe!
> Non sarà tutto tempo sanza reda
> l'Aquila . . . !

Cioè: 'la vendetta di Dio non paga il sabato. Presto avverrà che l'Aquila . . .' (si noti la contrapposizione *non teme suppe, non sarà tutto tempo*). È chiaro che la *vendetta di Dio* annunciata avrà per suo strumento l'*erede dell'Aquila*, la cui menzione scoppia subito dalle labbra di Beatrice, come una terribile minaccia precisa, appena ha accennato alla vendetta; e che nel seguito del suo discorso ella non fa che specificare quale sarà questo erede e come compirà la vendetta medesima. L'interpretazione opposta porterebbe a questo bel viluppo: 'verrà a suo tempo a far la vendetta di Dio l'erede dell'Aquila; poiché un certo misterioso DXV verrà prima lui a far la vendetta sulla fuia e il gigante, e poi . . .». Ma non ostiniamoci a dipanare questa matassa.

Come si vede, l'oscurità della profezia non è tanto grande quanto si dice, tranne che tutto non

si faccia consistere nell'interpretare il senso nascosto della sigla *Cinquecento diece e cinque*: senso nascosto del quale in fondo ci importa assai poco, quando Dante ha significato chiaramente che con quel nome a lui è piaciuto di chiamare l'*erede dell'Aquila*. Suppergiú avranno ragione il Proto e il Guerri (1) che la sigla alluda co' suoi numeri mistici alle perfezioni che il *Messo di Dio* porterà sulla terra; ossia, anche dell'*erede dell'Aquila*, come del Veltro, Dante volle farci intendere — intendere, per modo di dire, — ch'egli « ciberà ... sapienza e amore e virtute », o cibi consimili. E, in fin de' conti, sono i cibi naturali degli Imperatori, come si vede nelle solite Epistole e nel *De Monarchia*, e all'erede dell'Aquila possiamo attribuirli tutti senza lesinare.

Beatrice afferma che la venuta del Messo di Dio non è lontana, con espressioni di assoluta certezza: *non sarà tutto tempo . . ., ch'io veggio certamente, e però il narro..., già stelle propinque secure d'ogni intoppo e d'ogni sbarro... Ma presto fien li fatti le Naiáde*. C'è chi crede che parole di

---

(1) PROTO, *L'Apocalissi nella 'Divina Commedia'*, 178 sgg.; GUERRI, *Il 'Cinquecento diece e cinque'*, ora nel volumetto *Di alcuni versi dotti della Divina Commedia*, Città di Castello, 1908; v. a pp. 157 sgg. La ricerca, che dal Proto fu bene iniziata, è svolta indipendentemente e con molta ampiezza e percisione dal Guerri. Egli interpreta la sigla dantesca: « Un redentore della vita spirituale e della civile, che segnerà la fine della quinta èra di Cristo ».

cosí assoluta certezza nel trionfo imminente Dante potesse pronunciarle sulle ceneri ancora calde di Arrigo. E c'è chi crede di trovare nelle profezie del *Paradiso* altrettanta sicurezza e determinatezza. Siano benedetti i critici! Eppure Beatrice s'era industriata, prima di pronunciare le sue fatidiche parole, di prepararne anche l'interpretazione, cioè di determinare il valore cronologico di quegli indefiniti *propinque, già, presto*. Alludo ai 'dieci passi'. Ho mostrato nell'articolo precedente che la simbolica processione non è finita col canto trentaduesimo, poiché Beatrice la continua per suo conto, con le *sette vergini*. Dice loro: *Modicum et non videbitis me*; poi ancora: *Et iterum... Modicum et non videbitis me*. Poi se le mette innanzi tutte sette, si fa venir dietro Dante e Virgilio, e infine si muove, indicando cosí che ella camminando rappresenta simbolicamente il periodo di tempo in cui non 'sarà veduta', in cui sembrerà offuscata la sua luce. Dopo dieci passi, si rivolge con occhi lucenti a Dante e lo invita a farsi innanzi, per ascoltare l'interpretazione di tanti misteri. La luce di Beatrice è tornata: la processione simbolica è finita.

Tutto l'insieme è tale che non si può ragionevolmente mettere in dubbio che la pantomima di Beatrice simboleggi un periodo reale d'allontanamento. *Fra poco* voi non mi vedrete piú. Ed ecco si mette a disporre la processione, per cosí dire, dell'esilio. *Dopo un altro poco* mi rivedrete.

Ed ecco corrispondere i dieci passi da lei fatti. Sono dunque da riconoscere nei dieci passi di Beatrice dieci anni di tempo: dalla traslazione della Sede pontificia da Roma in Francia fino a quell'anno ideale 1315, che Dante assegna per limite al compimento delle profezie del suo *Purgatorio*. Dunque: *fra poco non mi vedrete,* cioè fra cinque anni (dal 1300 si attende fino al 1305 l'esilio o l'offuscamento di Beatrice); *dopo un altro poco mi rivedrete,* cioè dopo 10 anni, chè l'esilio medesimo durerà dopo il 1305 fino al 1315 (1).

Dante non volle lasciare i suoi lettori sotto la terribile impressione di quella catastrofe finale del carro: la processione, riprendendo ancora in principio del c. XXXIII, termina con esito lieto. Tutto s'appunta in quei due *modicum:* voi non mi vedrete per alcun tempo, dice prima Beatrice: e questo periodo corrisponde a quello della rovina e della trasformazione del carro; ma di

(1) È probabilissimo che Dante abbia pensato al passo dell'*Apocalissi*, XIII: la donna simboleggiante la Chiesa « fugit in solitudinem, ubi habebat locum paratum a Deo, ut ibi pascat eam diebus mille ducentis sexaginta », cfr. PROTO, op. cit., 461 sgg. Ma questo rende sempre piú chiaro che i ' dieci passi ' hanno valore cronologico, poiché sono paralleli ai 1260 giorni, cioè sono dieci anni, come i 1260 giorni sono tre anni e mezzo. Vedi anche i luoghi citati dal GUERRI, *Di alcuni versi dotti* ecc., cit. Il Gorra ai ' dieci passi ', ch'egli vorrebbe ridurre piuttosto a nove, si sforzò di dare un altro significato: rappresenterebbero gli anni del pontificato di Clemente. Non sto a ripetere le obbiezioni che rendono questa congettura poco credibile.

nuovo dopo alcun tempo voi mi rivedrete: e questa è la conclusione finale della scena della processione, Beatrice la quale torna a risplendere in tutta la sua luce davanti agli uomini, che Dante rappresenta. Lo sfolgorare degli occhi di Beatrice negli occhi di Dante significa dunque esattamente la medesima cosa che il sopraggiungere del Messo di Dio e la vendetta da lui compiuta sulla coppia adultera e sacrilega.

Riassumo. Il *Cinquecento diece e cinque* non è altri che lo stesso Arrigo, vivo e presente, stretto e angustiato da terribili ostacoli, ma predestinato dalla volontà di Dio e dalla santità della sua missione a trionfarne da ultimo con impreveduta facilità. La profezia di Forese, col calcolo approssimativo ma sicuro che permette, e i dieci passi di Beatrice fissano come termine ideale del *Purgatorio* l'anno 1315, nel quale tutte le profezie si compiranno; e forse il 1315 si nasconde anche nella sigla *Cinquecento diece e cinque*. Come già ebbi occasione di avvertire e come, dopo di me, confermò il Guerri, la Chiesa, secondo l'opinione dei mistici, era nella sua quinta Età, che stava anzi per finire, e la sua fine doveva essere segnalata dalla rovina di *Babilonia, la grande meretrice*: ora se all'anno 800, in cui questa quinta Età era cominciata, aggiungiamo, sulle orme del Davidsohn, 515, abbiamo 1315 (1). Dante, ad imi-

(1) Vedi l'articolo precedente. Se 500 vale la quinta età, 500 anni, anche 10 e 5 devono, secondo me, aver valore nume-

tazione di Gioacchino e di tanti altri profeti, ha bisogno di determinare l'anno preciso della profezia, l'anno in cui giungerà la perfezione dei tempi; e, anche senza i profeti, ve l'avrebbe facilmente indotto l'istinto di determinatezza quasi geometrica che portava nell'arte.

Ma è notevole che proprio l'anno 1315 fosse in certe profezie del tempo considerato come l'anno fatale d'una rinnovazione della Chiesa. Che tale sarà, si trova affermato in un singolare trattatello, intitolato *Notitia saeculi,* che fu composto nel 1288 (1) e cita come propria fonte uno scritto assai piú antico *De semine scripturarum,* del 1205, dove si profetizzava: « infra centum annos, qui currere incipiunt a. D. 1215, terra sancta recuperabitur, et ecclesia ab heresi symoniaca purgabitur ». È, si noti, la terza persecuzione cristiana, dopo quelle degli Imperatori e degli eretici: quarta e ultima sarà quella dell'Anticristo.

---

rico, benché il Guerri non osi dirlo, e anzi questo è il loro valore essenziale; ma a Dante non dovè parer vero che gli elementi della cifra 515, cioè 500, 10 e 5 avessero anche un significato simbolico riconosciuto. Al Guerri però va il merito d'aver dimostrato che anche i simboli schiettamente numerici erano tutt'altro che sfuggiti dal Medio Evo. Sulle relazioni fra i nostri canti del *Purgatorio* e il sesto del *Paradiso*, e anche sulla dipendenza di Dante dall'*Arbor vitae crucifixae* di Ubertino da Casale dissi qualche cosa altrove.

(1) Si trova in appendice alla vecchia memoria di TH. G. V. KARAJAN, *Zur Geschichte des Conciliis von Lyon 1245;* nelle *Denkschriften* dell'Accademia di Vienna, II, P. 1ª, pp. 103-110. Lo riferisco in gran parte, anche perchè è quasi ignoto.

Cum igitur nunc sit annus D. 1288, cum hec scribimus, nunc intrans, restat quod tribulacio symoniacorum, de qua tractamus, futura sit infra 27 annos proximos sequentes, sicut patet per hoc, quod prophecia iam omni die completur. Ecce enim nunc in hoc anno preterito Dominus suscitavit ventum aquilonis, qui mare Frisie ultra terminos et limites suos eiiciens, maximam partem Selandie, Hollandie et Frisie submersit in profundum abissi. . .

(Anche secondo gli antichi «infra 50 annos tota res publica Romani imperii consuevit variari»). Si igitur tempora preterita revolvimus, invenimus quod ab illo tempore in quo Fridericus secundus consecratus fuit ab Honorio secundo, anno domini 1220, [et] in statu potentissimo romanum tenuit imperium, usque ad ultimum concilium, cui Gregorius decimus presedit, anni circiter quinquaginta defluxerunt, infra quos adeo romanum decreverat imperium, quod eius vix habebatur memoria; et e contra in tantum romanum creverat sacerdotium in temporalibus et in spiritualibus, quod ad pedes romani Pontificis non solum populus christianus et prelati ecclesiastici, sed etiam reges mundi, Iudei, Greci et Tartari convenientes, recognoverunt romano sacerdotio mundi monarchiam.

Cum igitur imperium non possit plus descendere, nisi penitus destruatur, et sacerdotium vix plus possit ascendere, nisi prorsus abiecta auctoritate apostolica in laicalem potestatem convertatur, verisimile est, si debito et consueto procedunt res ordine, quod sacerdotium a summo statu ad infimum descendat et imperium ab infimo ad summum reascendat. Hoc etiam presignatum exstitit per illos duos mundi principes, Gregorium decimum et Rudolphum primum, de quibus ante

sui creationem parva spes fuit . . . ; quia unus fuit Rudolphus et decem fuerunt Gregorii, ad signandum, quod unitas imperii sui regni ascendere debeat ad numerum denarium et denarius sacerdotii descendere debeat ad unitatem, ut certe si malicia hominum impediente regnum resurgere nequiverit, tunc justo Dei judicio decem tyranni loco regum surgent . . . Et revera si advertimus, quantum a prefati concilii tempore usque modo spiritualis et temporalis potestas ecclesie decrevit, et quantum imperii crevit sublimitas, ex utriusque progressu perpenditur, quod unum et alterum crescere oportebit. (1)

Vediamo da questi passi che i profeti, nonostante le loro frequenti disgrazie, non temevano le date precise, nemmeno se di vicina scadenza. Ma Dante si studiò di conciliare insieme la loro esattezza col proprio buonsenso: egli volle che la sua profezia fosse nel tempo stesso chiara ed oscura, determinata e indeterminata; chiara nell'insieme e oscura nei particolari (com'erano di necessità le sue proprie speranze); determinata, poiché conteneva una data di origine tradizionale, e precisa, che facilmente doveva sospettarsi tale per le sue espressioni numeriche; indeterminata, anzitutto perché per lui tale data era soltanto approssimativa e quasi simbolica, ma, inoltre, perchè ben duro doveva riuscire scio-

(1) Dopo il 1315, la Chiesa avrà un secolo circa di pace; poi nuovi disordini; Chiesa e Francia distruggeranno l'Impero; allora nascerà l'Anticristo; nel 1500 finirà il mondo.

glierne il nodo, non meno duro, forse, che nell'esempio, da lui in parte imitato, del 666 apocalittico. La sua cifra, in fin dei conti, pur valendo 1315, poteva benissimo adattarsi a significare genericamente il fine, venisse quando volesse, della quinta età della Chiesa, coll'aspettato rinnovamento.

Ma lasciamo stare l'interpretazione del *Cinquecento diece e cinque*, che non può andar piú oltre di congetture verosimili. Quello che c'importa è che Dante colla sua grande profezia volle esprimere la sua ferma fiducia nel prossimo trionfo d'Arrigo, che sarebbe stato il trionfo della pace e della giustizia sulla terra. Né per questo noi dobbiamo giudicarlo un allucinato visionario; non molto piú, per es., di Giuseppe Mazzini — mi si conceda questo secondo e non inopportuno raffronto dei due grandi idealisti — quando nel costituirsi della terza Italia vedeva la condizione necessaria al sorgere d'una nuova era di libertà e di civiltà per l'Europa. Il 1315, ripeto, non fu certo per Dante una data reale, ma piuttosto un simbolo; e che le nuove condizioni del mondo, dopo il trionfo sperato d'Arrigo, egli non se le figurasse come troppo lontane dalla possibilità umana o dalla realtà nota e comune, basta a dimostrarcelo il fatto che egli mira, in fondo, al rinnovamento di condizioni anteriori: il suo ideale nel passato è il tempo, che descrive con cosí poetici colori, quando re-

gnava, nelle varie regioni d'Italia, amore e cortesia, il tempo ch'egli determina nel verso

prima che Federigo avesse briga (1).

A persuaderci che Dante idealizzava la realtà, ma non usava edificare se non sul suo solido fondamento, e che cioè, dopo la rovina e la morte d'Arrigo, il suo intelletto chiaro ed energico avrebbe sdegnato di illudersi per nuovi *Messi di Dio*, dei quali non appariva nessun bagliore ai confini dell'orizzonte, basta il *Paradiso*. Quando la delusione fu venuta, egli non volle piú parlare di alcuna futura incarnazione del Veltro. Il Veltro è assente dal *Paradiso*. La speranza del Poeta non è morta, poiché egli ha fiducia in Dio; ma egli comprende che un nuovo 1315 è troppo lontano, e sfoga la sua amarezza invocando il trionfo della giustizia con qualche indeterminato *tosto*, con quell'incerto *soccorrà tosto, sì com'io concipio*, di San Pietro, che significa soltanto 'perché non soccorre?' e fa una grande malinconia, dopo la tremenda invettiva, contro gli indegni Pastori e il trascolorare di tutto il Cielo. Una sola volta Beatrice osa affermare con qualche maggiore determinatezza che a lui converrà veder la vendetta prima di morire. Sono forse queste le *stelle propinque* e il resto? Ma, se la nostra mente sia libera dalla nebbia dei preconcetti e ingenuamente pronta ad accogliere i profondi

(1) Cfr. *Bullettino* cit., XXIII, 61.

accenti del vero, nulla è piú capace di stringerci il cuore di severa tristezza, rivelandoci il nascosto pianto dell'anima del Poeta, che l'ultima profezia di Beatrice. Son cose che ho già detto, ma pur mi conviene ripeterle. È la stessa Beatrice che aveva pronunziato la profezia dell'erede dell'Aquila, con un cosí fiero e baldanzoso martellamento della propria incrollabile certezza nel prossimo trionfo! Ed ora ella chiude le profezie del *Paradiso* con un gemito sulla *fortuna, che tanto s'aspetta*, e con l'annunzio, dolorosamente ironico, che questa farà ruggire i cerchi del Cielo,

> prima che gennaio tutto si sverni,
> per la centesma ch'è laggiù negletta!

***

Non abbiamo finora alluso menomamente alla tesi del Gorra, che Dante componesse la *Commedia*, non canto per canto e cantica per cantica, ma, in parte almeno, saltuariamente, come l'estro gli dettava, oggi un canto dell'*Inferno* e domani forse, se la fantasia era tratta verso quella parte, un episodio del *Paradiso*. Non vi abbiamo alluso perchè una tesi simile non si può discutere *a priori*; ma speravamo che scaturisse dall'intimo della ricerca stessa del Gorra, e che perciò piú d'una volta nel corso della discussione si sarebbe affacciata sui nostri passi. Invece non l'abbiamo incontrata mai: quest'ipotesi non si mostra che per fondare un'altra ipotesi, quella del rimaneg-

giamento che i supposti *Inferno* e *Purgatorio* del 1309-12 avrebbero subìto, per diventare l'*Inferno* e *Purgatorio* che conosciamo; ma anche questa seconda ipotesi è soltanto affermata, come un presupposto della dimostrazione e, in realtà, rimane in tutto fuori dell'organismo del lavoro. Sembra che il ragionamento del Gorra sia questo: è probabile che Dante cominciasse la *Commedia* prima del 1312; ma se la cominciò prima, io dimostro che poi dovette rimaneggiarla; dunque... egli usò rimaneggiare a varie riprese, da un capo all'altro, il suo Poema.

Argumentum peccabat in forma; e nondimeno è vero che la supposizione del Gorra può stare anche da sé, come una possibilità che non ha bisogno di prove; ma, in tal caso, che uso possiamo farne in una discussione positiva? Essa, presa in questo senso, fu anche nella mente di altri ricercatori, e, come un tempo il Foscolo, il Witte, il Picchioni (1), cosí di recente ne toccò il D'Ovidio (2); ma chi o perché avrebbe dovuto esplicitamente negarla o escluderla dalle supposizioni possibili? Chi raccoglie i dati cronologici del Poema, se alcuno ne trovi che sembri contraddire agli altri — come, per esempio, nell'*Inferno* l'allusione alla morte di Clemente — esa-

(1) *La 'Divina Commedia' illustrata da A. Kopisch, G. Picci e M. G. Ponta: cenni critici di* LUIGI PICCHIONI; Milano, dalla Società tipografica de' Classici, 1846; pp. 89 sg.

(2) *Studi sulla Divina Commedia*, 432.

minerà, fra le congetture adatte a toglier via la contraddizione, anche quella di possibili ritorni del Poeta sull'opera propria. Ma poiché l'episodio di Clemente rimane un caso unico, e molte altre osservazioni farebbero invece credere che Dante non correggesse neppur ciò che sarebbe stato facile e opportuno correggere, i critici si fermano titubanti, e non è da stupire se ben pochi si arrischiano ad immaginare o giunte o rifacimenti o deviazioni di qualsiasi genere dall'ordine cronologico, fuori di quell'uno o due casi piú noti e già indicati. Chi è rimasto persuaso da alcuno dei tentativi fatti finora per trovare tracce di diversi 'giacimenti' nel Poema? E chi non si spaventa al pensiero che a Dante possa toccare la sorte di altri poeti?

Naturalmente tutti sono pronti ad ammettere che Dante, come ogni altro scrittore, potesse comporre il suo Poema come gli piaceva meglio, rimaneggiarlo, riordinarlo, limarlo quanto piú gli piacque. Ma poi, che se ne conchiude? O anzi, se dobbiamo cercare lé prove, dove sono le prove? Perfino rispetto a quello strumento che sembra indispensabile a tutti gli artisti grandi e piccoli, la lima, io credo che chi abbia meditato seriamente l'opera di Dante ne' suoi piú minuti particolari, che chiamiamo tecnici, debba aver ricevuto l'impressione viva e non mutabile che Dante limava poco, che anzi il suo non era ingegno da lima lenta e faticosa. E se è vero

che il Foscolo sia stato di diverso parere, pazienza! Forse egli avrebbe attribuito volentieri a Dante uno dei caratteri del suo proprio ingegno, che lo condusse — ecco un esempio d'opera rimaneggiata continuamente da capo a fondo! — fino alle *Grazie*. Dante abbozza piú che non finisca. Proprio all'opposto del Petrarca, egli, il poeta del grande, lavora i blocchi colossali, e appena ha impresso in uno di essi il suo segno, passa all'altro, in un impaziente ardore di nuova creazione (1).

E quanto alle aggiunte, alle modificazioni, ai rifacimenti, ai pezzi scritti prima e collocati poi al loro posto nelle singole cantiche, che cosa dobbiamo pensarne o come facciamo a scoprirli o quali induzioni possiamo trarre dalla scoperta? Per tentare un esempio, certo sarebbe lecito supporre che i canti di Cacciaguida sieno stati concepiti dal Poeta fino dai primi tempi, quando scriveva l'*Inferno*, come canti quasi paralleli a quello di Brunetto. Supponiamo pure, ragioniamoci anche su, se crediamo d'averne sufficiente

(1) Qui poi è ben a suo posto la citazione d'un altro poeta, il Pascoli, *La mirabile Visione*, 292 sg., che pensa come me: «... io lo vedo empir le carte della sua lettera magra e lunga e molto corretta con rapidità e sicurezza...; io vedo al baleno dell'idea seguir di schianto il tuono, rotto, aspro, cupo, della parola. Alcuni amano di pensare che, a modo del suo maestro Virgilio, Dante leccasse, quale orsa, i suoi versi, nati goffi e grossi quali orsatti; io vedo che i versi nati male, nati rozzi, nati storpi, Dante li lascia tali e quali...».

ragione. Ma possiamo noi figurarci che quei canti siano rimasti tali e quali? L'episodio di Cacciaguida non si deve considerare da sé, come qualche cosa di isolato e di indipendente dal resto, che viva di una vita sua propria, diversa dalla vita dell'intero *Paradiso*; poichè, quale lo abbiamo, esso è il risultato di tutta l'ispirazione presente d'un particolare momento, che è quello in cui fu vissuta e compiuta la terza cantica, col suo particolare indirizzo, tono o tumulto di pensieri e di sentimenti, fuori dei quali l'episodio sarebbe nel *Paradiso* un ramo disperso, o come un innesto violento sopra un tronco non suo. Se anche fosse vero ch'esso fu abbozzato da Dante mentre componeva l'*Inferno*, l'elaborazione a cui lo sottopose piú tardi, vivendo i nuovi pensieri del *Paradiso*, fu certo abbastanza profonda perché per noi sia un nuovo episodio, dei tempi piú tardi.

Il meglio è prendere le tre cantiche come sono, senza troppo aguzzar gli occhi per scoprirvi immaginate o immaginarie stratificazioni; vocabolo che poi non viene a significare altro che contraddizioni e disuguaglianze. Ma io vorrei invece che gli occhi si aguzzassero per scoprire piuttosto se le varie cantiche non abbiano ciascuna caratteri, sentimenti, intendimenti proprii; poiché sono persuaso che questa sia la verità, che in ciascuna di esse vive un Dante un poco diverso dal Dante dell'altra, e che di qui

nasce in parte la maravigliosa varietà del Poema, eco dell'anima d'un grand'uomo per circa quindici anni, dalla forte virilità fin quasi alla vecchiaia, dalle prime meditazioni politiche, ancora guelfeggianti e per gran parte tolte ad imprestito al solito armamentario medievale, fino ai piú vasti e originali concepimenti; dalla sfiducia alla speranza e poi ancora alla sfiducia; dall'inclinazione a far centro de' suoi pensieri, nell'amore e nell'odio, una persona, allo sforzo un po' malinconico e stanco di allargare vieppiú lo sguardo dalle persone alle cose; infine dall'amore fiero e appassionato per tutti i beni della terra al desiderio sempre crescente di sollevarsi al cielo, in una piú intera ma non in tutto serena né volontaria rinuncia all'azione per la contemplazione. Se le differenze da cantica a cantica si ammettono — e bisognerà bene ridursi ad ammetterle — che cosa ci giovano le stratificazioni supposte?

Forse il Gorra fu spinto ad allontanarsi dal suo vecchio sistema, ch'era quello del Kraus e dello Zingarelli, proprio dall'aver sentito che non rendeva ragione delle differenze delle tre cantiche, tanto dal punto di vista della storia quanto da quello del sentimento; poi, a poco a poco, quasi senza avvedersene, ci ricadde. Ma egli che tanto ha insistito sulla trasformazione che i sentimenti di Dante verso Firenze subirono da un primo *Inferno* a un secondo, avrebbe trovato piú sicuro campo d'osservazione che in quell'ipo-

tetico primo *Inferno* nell'*Inferno* noto e reale; e forse avrebbe potuto riconoscere che lo sdegno contro Firenze, aspro e violento, ma non feroce, nel nostro *Inferno*, vien peggiorando nel *Purgatorio* in un rancore cupo e minaccioso, che vampeggia in sogni di distruzione. E Bonifazio! Egli che domina sovrano nell'*Inferno*, sparisce o quasi dal *Purgatorio*, e nel *Paradiso* non è piú che un simbolo o un prestanome de' suoi ben degni successori. E le simpatie guelfe! Di fronte a Farinata, Dante ha ben l'anima d'un Guelfo fiorentino: c'è nulla di simile nelle cantiche piú tarde? E il Veltro! Indeterminato nell'*Inferno*, come il solito sogno del *rex venturus* delle menti medievali, s'incarna in una persona viva nel *Purgatorio*, ma nel *Paradiso* scompare. E le speranze del Poeta! Appena un primo barlume di speranza in nuovi misteriosi avvenimenti verso la fine dell'*Inferno*; ed ecco poi subito il sesto e il settimo del *Purgatorio*, il ventesimo, il ventesimoterzo, il trentesimoterzo! Solo nel *Purgatorio*, si può dunque dire, cominciano le profezie *ante eventum*, che sono l'espressione delle ansie, dei desideri, delle illusioni del Poeta; poi continuano bensí nel *Paradiso*, per simmetria colla cantica precedente e soprattutto per la necessità intrinseca alla natura del Poema di dar quasi una sanzione pratica alle sue terribili condanne; ma, pure, le profezie del *Paradiso* quanto sono diverse e lontane da quelle del *Purgatorio*! In-

fine, che diverse cose ci dicono, come abbiamo veduto, da cantica a cantica, perfino quei tanto disprezzati e calunniati indizi cronologici!

Ed è inutile e vano fantasticare di limiti volontari che Dante abbia potuto porre a sè stesso, vietandosi da sè *ab initio* di andare, poniamo, nell'*Inferno* oltre il 1306 con le allusioni cronologiche, e in tutto il poema oltre il 1314! Avrebbe potuto, non c'è dubbio; ma potremmo anche noi essere un po' meno corrivi nell'attribuirgli le nostre fantasie. Fosse pur da concedere qualche cosa per il *Paradiso,* che ormai era quasi vincolato dalle altre due cantiche; ma per l'*Inferno*, che motivo possiamo noi scoprire perché Dante dovesse fermarsi *a priori* al 1306 piuttosto che al 1308? Con questi espedienti si rischia di veder quello che non c'è e di non veder le cose vere e importanti; e ovvia e importante, come io credo, è l'osservazione che abbiamo già fatta, che Dante, scrivendo un'opera piena di tanta vita contemporanea, seguiva il corso del tempo e degli avvenimenti, ma rifuggiva però dal dar luogo nelle allusioni piú precise ai fatti troppo vicini. Ecco perché nel *Purgatorio* non si trovano allusioni determinate ai fatti del 1310-1312: Dante scriveva nel 1310-1312. Ed ecco anche perché il *Paradiso* appare cosí estraneo alla vita e alla storia degli anni dopo il 1314. Solo verso il 1318 noi potremmo attenderci ch'egli ammettesse nella cantica allusioni precise agli avvenimenti del 1315-1316,

e cosí via via; ma se pensiamo che nel 1318 egli probabilmente era già progredito oltre il canto ventesimo, e che dal canto ventesimo in poi le allusioni a fatti determinati contemporanei vanno del tutto scomparendo, noi — anche senza tener conto (benché bisogni tenerne gran conto) dello speciale carattere del *Paradiso* — comprenderemo che i fatti che nel *Paradiso* non ci sono, non ci dovevano essere, per un severo e giusto divieto dell'arte.

La mia dimostrazione che nell'*Inferno* non appare ancora la teoria dantesca sulle relazioni reciproche delle due somme Potestà (dimostrazione, sia detto di passaggio, colla quale il Troya non ha davvero nulla che vedere), sarebbe, fra l'altro, una confutazione perentoria della teoria dei rifacimenti: Dante avrebbe composto tutto l'*Inferno* in un periodo anteriore all'elaborazione finale del suo sistema; egli non si sarebbe dato nessun pensiero di modificare piú tardi i pochi passi che stridevano colle sue nuove idee, cioè colle idee propugnate nel *Purgatorio*.

Io sono piú che mai persuaso d'aver veduto giusto, e spero che quando i dantisti, meno affaccendati in tante quisquilie, moltiplicheranno le ricerche intorno al pensiero dantesco, apparirà sempre piú chiaro che l'*Inferno* rappresenta, nello svolgimento di esso, un periodo anteriore a quello del *Purgatorio*. Il che non vuol dire davvero che ne andrebbe spezzata l'unità del Poema! La sua

unità infrangibile è di ben altra natura! E, ad ogni modo, anche rispetto all'unità materiale, esso rimane sempre, come balenò *ab initio* al pensiero di Dante, e come di nuovo lo costrinsero ad essere gli stessi avvenimenti, il poema dell'ascensione e della liberazione individuale, che è simboleggiata anzitutto dal paradiso terrestre, piuttosto che il poema della perfezione sociale sotto le due Guide concordi (o, come piú tardi Dante avrebbe detto, 'indipendenti e concordi'), che è rappresentata dal 'colle'; il poema dell'*altro viaggio,* non quello del *corto andare del bel monte,* per il quale il Veltro, soltanto cacciando la Lupa, avrebbe potuto condurre l'uomo. È la ragione per cui neppure nel *Purgatorio* Dante mette o poté mettere in scena direttamente l'Impero: questo è l'aspirazione e la speranza che gonfia di nuovo ardore l'anima del Poeta, non già un elemento essenziale ed intrinseco dell'organismo della cantica. Eppure, il *Cinquecento diece e cinque,* che risponde simmetricamente al *Veltro* e lo compie e lo spiega, basta a far apparire l'unione del *Purgatorio* coll'*Inferno*, nell'aspirazione politica fondamentale, anche piú intima che non quella col *Paradiso* (1).

---

(1) Il Gorra, che poi, riprese la questione, senza nuovi argomenti, ma studiandosi d'imputarmi un certo numero di piccole contraddizioni con me stesso (*cui bono?*), ha di nuovo ripetuto che col mio sistema si mette in pericolo l'unità del Poema. È una curiosa idea, fondata non so se sui vecchi precetti retorici o su altri principii estetici. Ma dunque l'unità del Poema consiste nei

Asserire che io non sia riuscito a dimostrar la mia tesi, supponendo che s'abbia invece a fare con un proposito deliberato del Poeta, il quale, come rimandò la trattazione della maggior parte delle questioni teoriche al *Purgatorio* e al *Paradiso,* cosí riserbò specialmente al *Purgatorio* l'esposizione dei suoi concetti politici, non è dare ' una ragione piú profonda ' ma un mettere insieme alla rinfusa le cose piú disparate. Senza dubbio l'*Inferno* non è luogo da disquisizioni morali, filosofiche, teologiche, artistiche; ma quando Dante nell'*Inferno* tace, o del libero arbitrio, o della natura dei voti, o dell'origine del linguaggio, o d'altra teoria qualsivoglia, in primo luogo egli non tace che singoli particolari, i quali possono sottintendersi o trascurarsi, senza che ne venga mutato o alterato il corpo della dottrina; e poi, tacendo non dice nulla! Cioè non dice nulla che possa riuscire contradittorio con quello che dirà

---

dati storici, nel tempo che Dante ha impiegato a compierlo, nelle circostanze esterne? Oppure, è forse possibile negare, a chi appena ha un poco di senso critico, che tra il drammaticissimo *Inferno* e il liricissimo *Paradiso* v'è una profonda differenza? Ma è certo che questa non basta a distruggerne l'unitá. Unitá non c'è nel *Faust* perché non c'era piú nel Goethe della seconda parte. Ma nel Poema nostro essa deriva dall'unitá permanente e incomparabile della personalitá dantesca, nella quale piuttosto che incrinature sono organici e armonici sviluppi il mutarsi di certi sentimenti per il fatale trascorrere degli anni, il prevalere della tendenza al dramma o di quella alla lirica, il risorgere e fortificarsi cogli avvenimenti e cogli anni di qualche aspirazione contemplativa ecc.

poi. Mentre dell'Impero e del Papato egli, nel l'*Inferno,* ne parla piú d'una volta; anzi, nell'invettiva del canto decimonono espone una vera e propria teoria, e non soltanto non fa in essa il minimo accenno ai concetti, che determinerà poi, sulle relazioni fra le Potestà Imperiale e Papale, ma accenna a cose che non vanno d'accordo con questi piú tardi concetti. E quando nel secondo canto afferma che Roma e l'Impero

> fur stabiliti per lo loco santo,
> u' siede il successor del maggior Piero,

egli si mette in aperta contraddizione col *De Monarchia.* In questo, tutto lo sforzo della dimostrazione mira a distruggere le prove della dipendenza dell'Impero dalla Chiesa: nel secondo dell'*Inferno* è ammessa volontariamente e ingenuamente una delle prove piú formidabili (1).

Supporre che un uomo come Dante, o qualsiasi uomo serio e sincero, possa tenere due modi diversi nel concepire un suo sistema, l'uno per un'occasione e l'altro per un'altra, è un'enormità che non voglio discutere. Ma non è molto piú ragionevole che singoli punti di dottrina, come per es. il libero arbitrio, di cui naturalmente il Poeta poteva parlare a suo agio, una cosa per volta, si confrontino coi principii essenziali d'un sistema, che, innanzi tutto, è impossibile non toccarli, quando sono il fondamento su cui l'edifizio si regge, e, poi, se si toccano, non possono esser che quelli.

(1) Vedi qui Appendice II, p. 504.

Come si fa ad immaginare che Dante, piena l'anima de' suoi nuovi concetti sull'Impero, sulla sua indipendenza dalla Chiesa, ecc., si esprimesse a bella posta con poca precisione nell'*Inferno*, per riserbarsi alle belle e chiare tirate del *Purgatorio*? Sarebbe come se, sfiorando nell'*Inferno* un punto di fede, si fosse espresso in modo da rasentar l'eresia; e l'amico Gorra lo giustificasse dicendo che l'*Inferno* non è luogo da disquisizioni teologiche, e che Dante dirà poi le cose come si deve nel *Purgatorio* o nel *Paradiso*.

Concludiamo per l'ultima volta, che è tempo. Falliti i tentativi eclettici, rimangono di fronte due sistemi cronologici, che chiameremo del 1307 e del 1314; e la loro diversità essenziale, secondo che io la concepisco, consiste in questo: che l'uno si studia, a modo suo, di stendere una patina di uniformità sulle tre cantiche; l'altro ha implicito il concetto che Dante uomo si mostra vivo e sincero, in un progressivo mutar di pensieri e di sentimenti, dall'*Inferno*, la cantica dell'uomo ancor giovane, al *Paradiso*, la cantica dell'età già matura. Il sistema del 1314, pur facendo torto all' interpretazione letterale e reggendosi a stento sopra quell'unica sua prova (1), ha certe sue illusorie attrat-

(1) La menzione di Clemente nel XIX dell'*Inferno*, della quale non si potrà mai dare un sicuro giudizio. L'uno potrà, come un poco propendo a fare io stesso, negare che sia una allusione determinata, e credere che Dante tirasse a indovinare;

tive, le quali è possibile che vincano chi guarda all' ingrosso, un po' da lontano; ed io sono l'ultimo che possa rimproverare ad alcuno di dargli o di avergli dato la preferenza, perché un tempo, seguendo la corrente, fui del bel numero dei suoi fautori, e solo dopo aver esaminato con attenzione come stessero le cose, mi ritrassi recisamente, un po' mortificato, alla parte opposta.

Ci hanno foggiato, con questo sistema, un Dante falso e poco simpatico, di tendenze mistico-romantiche oltramontane. Il Kraus, che ne fu quasi il principale artefice, ecco quale se lo immaginò, seguendo i suoi gusti d'ecclesiastico tedesco: « L'interna catastrofe (trascrivo dal Gorra, II, 846), la quale, dopo la morte di Arrigo, cagionò la caduta dell' ideale umano di Dante, sep-

---

altri ci vedranno un'aggiunta posteriore, ecc. Che sia un'aggiunta ha voluto negare anche il VOSSLER, *op. cit.*, I, Tb. II, p. 308: « che un passo come questo — egli dice — sia una rappezzatura di più tardi, son le piccole ciancie dei filologi. Dante sarebbe stato capace di fabbricare per amore dei papi Bonifazio e Clemente un inferno apposta; ma per prendersi di loro una fredda (!) vendetta alle spalle (!) e per spedirli al diavolo, due tali nemici, nelle aggiunte, correzioni e osservazioni . . . non era filologo abbastanza » ! Quanta pedanteria filologica in questa *boutade* antifilologica ! Il bello è che Dante, nel sistema preferito dal Vossler, che è quello del 1314, sarebbe tanto, diciamo dunque, filologo da aspettar quindici anni per prendersela con Bonifazio ! Meglio esporsi coraggiosamente ad un'accusa di filologia, e osservare che Dante, quando avvenne il tradimento di Clemente contro Arrigo, potè bene, in un impeto di sdegno, ricorrere al suo *Inferno*, che aveva bell'e pronto, per precipitarvelo dentro. Bizzarria,

pellí tutti i suoi sogni terreni. Tutto lo sospingeva verso la sapienza celeste. Dante aveva ormai sufficientemente osservata la terra; il suo occhio stanco di ciò che qui aveva veduto, si rivolse colle lagrime del pentimento e della bramosia verso la patria dell'anima, verso l'alto. Il giorno era spuntato in cui al mondo poteva esser regalata la *Divina Commedia* ». Sarà, ma che un uomo in procinto di farsi frate, come quello che qui descrive il Kraus, abbia cominciato dal comporre l'*Inferno*, è un bel mistero psicologico da spiegare. E che nell'*Inferno* ci sia tutta quella vita contemplativa, o che, come vorrebbe un altro fautore del 1314, il Pascoli, Dante poetasse in vantaggio della vita attiva degli uomini, ma per sè non riserbasse che la contemplativa, se ne persuaderà difficilmente chi non sia disposto a credere che la parte essenziale e la più sincera ispirazione della cantica s'abbia a riconoscere nella conven-

---

se si vuole, ma bizzarria potente e grandiosa, come altre che conosciamo di Dante, e non davvero aliena dal suo carattere, quale possiamo ricostruircelo o figurarcelo. Senonché è strano che egli, in tal caso, scrivendo dopo il tradimento del Papa, si sia così guardato dal lasciarne trapelare il menomo sentore, che a leggere senz'altre riflessioni il passo, bisognerebbe dire che il tradimento non era ancora avvenuto. Ciò che determina il carattere di Clemente è d'essere un *nuovo Giasone*, nient'altro; e non è un semplice argomento *ex silentio*! Sicchè, anche ad ammettere che il canto sia posteriore al 1314, le difficoltà non si tolgono. E, secondo me, non ci restano — per tenerci, s'intende, alla più comune verosimiglianza (che spesso non è vera) — che due sole

zionale coreografia, un po' virgiliana e molto medievale, delle tre fiere, della selva e anche dell'*altro viaggio*. Una cosa è la cornice e un'altra il quadro; e certo il quadro vale assai piú e significa cose piú profonde che la cornice. Non « ad speculandum, sed ad opus incoeptum est totum », diceva quell'uomo di straordinario acume, che fu l'autore dell'Epistola a Cangrande; e determinava benissimo, citando il Filosofo, che il Poeta della *Commedia* era un *pratico*: « quia ... ad aliquid ... speculantur practici aliquando ».

Il Kraus e i suoi seguaci fanno dell'intera *Divina Commedia* l'opera d'un uomo stanco, deluso, rincartocciato in sè stesso. Essi immaginano un Dante che per tutti i migliori anni della sua virilità, crucciandosi fieramente dell'esilio, fremendo d'ira e d'odio contro Bonifazio, e poi accendendosi d'improvvise speranze per la spedizione di Arrigo, non già sente l'impulso a foggiare i suoi crucci, i suoi odii, i suoi amori e le sue spe-

---

supposizioni: o, intorno al 1308, Dante buttò là una profezia poco precisa e quindi poco pericolosa, per dar posto nell'Inferno, forse d'accordo con dicerie popolari, a Clemente vivo (e malato), come, in certo modo, aveva fatto con Bonifazio; o aggiunse il passo dopo il voltafaccia di Clemente, perché nell'Inferno, anzi nel suo *Inferno* egli volle che fosse. Ma, ricordando bene che la prima cantica non poteva saper nulla di Arrigo, egli, per non turbarne la simmetria e non introdurvi una specie d'anacronismo, parlò di Clemente come ne avrebbe parlato quando la componeva, e in perfetto accordo con l'invettiva che segue, assolutamente ignara d'ogni imperialismo.

ranze in strofe di ferro e di fuoco, sprigionando dal petto il torrente di poesia che gli fiottava dentro e operando, quanto gli era dato, secondo la sua energica e attiva natura; no, ma chiude e accumula lentamente, irosamente, byronianamente tutto dentro di sé, in special modo l'odio, e alla fine un giorno, quando ogni cosa è crollata intorno a lui, anche la giovinezza, quando le illusioni son dileguate e la speranza è morta, egli comincia a rimuginare il passato, e, sotto il velo o dentro il contorno di aspirazioni contemplative, grida dolori e odii vecchi di tre lustri, risuscita tenui ombre quasi scomparse dalla memoria degli uomini e profetizza imminente quella rinnovazione del mondo, al cui terribile e definitivo fallimento aveva pur ora assistito.

Tutto è mutato intorno a lui, ed egli rimane irremovibilmente, cocciutamente l'uomo del 1300. Bonifazio ha avuto ormai per successori Clemente e Giovanni, e Clemente ha abbandonato Roma, ha prostituito la Chiesa al re di Francia, ha tradito Arrigo; ma pur tuttavia Clemente sarà nominato una sola volta nell'*Inferno*, neppure una volta nel *Purgatorio,* se non forse sotto un oscuro velo d'allegoria, e centro dell'*Inferno* rimarrà unico e solo Bonifazio, segno d'un'ira e d'un odio inesauribile. L'Impero, dopo il suo ultimo generoso sforzo, è piombato nel nulla: ma l'uomo del 1300 non fa di Arrigo una sola menzione in nessuna delle tre cantiche, fino agli ultimi versi

del trentesimo del *Paradiso,* e si gingilla col Veltro, e ad esso, senza un fremito di rimpianto o di commozione, osa, dopo la gran rovina, applicar le parole: « di quell'umile Italia fia salute », che con tanta ebbrezza di speranze e di giubilo aveva bandito del vero Veltro incarnato, presente in Italia: « nova spes Latio saeculi melioris effulsit ». Dunque Bonifazio, ma non Arrigo: nulla per l'amore e tutto per l'odio! In compenso, ecco dal 1314 in poi rifiorire alla memoria di Dante, anziché Arrigo, Ciacco e molti altri piccoli fiorentini, e con essi buona parte delle sue vecchie simpatie guelfe e tutti i minuti particolari dei primissimi tempi del suo esilio; e que' suoi personaggi dell'*Inferno* ritornar di continuo su questi particolari con allusioni e profezie, ma degli avvenimenti succedutisi poi, di una catastrofe che, secondo i concetti danteschi, aveva distrutto la sperata felicità del mondo, non sapere e non accennar nulla nessuno, come se il mondo avesse camminato invano o come se nell'anima di Dante quei vecchi crucci e dolori avessero cosí occupato ogni spazio, da non lasciarvi posto per i nuovi piú grandi dolori!

I dati cronologici della *Divina Commedia* non contano! Non contano molto, se si considerano grossamente come apposti da Dante stesso alle pagine del suo libro, per datarle a modo d'un copialettere; ma a chi sappia intenderli nel loro intero e verace significato, essi dicono che un

uomo come Dante non visse cosí appartato dal mondo, cosí egoisticamente e meschinamente chiuso in sé stesso, da non trovare dopo il 1314 dentro l'anima sua, per scrivere l'*Inferno*, altro che i personaggi fiorentini del secolo decimoterzo, altro che gli odii del 1302, altro che le delusioni del 1304, altro che gli echi dell'assedio di Pistoia e del trionfo dei Neri. Che importa? dirà alcuno. Sia pur stato Dante chiuso quanto si vuole nel suo piccolo passato, si scema forse per questo di una luce o di un'ombra la poesia della *Divina Commedia*? No, ma si scema Dante, e costringendo il Poema dentro quegli angusti confini monacali della vita contemplativa, se ne rimpicciolisce l'alto valore storico e umano, e insomma, falsando l'interpretazione, si falsa e si rimpicciolisce il Poema. D'un uomo d'azione si vuol fare quasi solo un uomo della rinunzia, come se fosse possibile che un mistico o un asceta scrivesse la *Divina Commedia*; del poema della vita si vuol fare, per quel tanto che riesca, il poema della morte.

Dopo veramente il 1314, Dante scrive il *Paradiso,* ed ecco, non certo né un vero asceta né un vero mistico, ma pure un uomo che si va mutando, l'uomo del 1314. Nel malinconico discendere verso la vecchiaia, Firenze si riavvicina al suo cuore, e, se non taceranno i suoi sdegni contro la patria sconoscente e riottosa, gli sarà dolce risognare il suo vecchio sogno di

posare all'ombra del bel San Giovanni, e del nobile passato di lei traccerà un quadro di gloria, e per le grandi famiglie del suo buon tempo antico rinnoverà, pur fra qualche stridulo accento di sirventese, il canto epico dell'*Eneide*, assegnando loro idealmente un posto accanto alle anime dei grandi Romani, nei Campi Elisi di Virgilio. Ritornano bensí ancora in frotta al suo cuore i ricordi dolorosi del 1302, del 1304, ma si mescolano con quelli de' tempi piú vicini, e con piú alto tuono li vincono il grido di riconoscenza per colui *Che porta sulla scala il santo uccello,* il grido di esecrazione contro il *Guasco* che ingannò l'*alto Arrigo,* e la fiera apologia del proprio grido medesimo, simile a vento « che le piú alte cime piú percuote ». Bonifazio, poiché il Poema ha la sua scena nel 1300, è pur nel *Paradiso* il segno apparente dei fulmini, che piovono scrosciando dal cielo sulla corrotta e corruttrice Chiesa di Roma; ma in realtà quei fulmini sono destinati ai nuovi Pastori, e piú ancora che agli individui passeggieri e caduchi, al malo indirizzo che continuano e rappresentano.

Finalmente l'ideale dell'Impero riempie di sé l'intera cantica, anche piú che non avvenga del *Purgatorio*, ma nessuna profezia allude piú a una sua prossima restaurazione, a un *rex venturus,* a un nuovo sole sorgente. L'ultimo ricordo di fatti umani è, nel *Paradiso,* in fine del trentesimo canto, l'apoteosi d'Arrigo: sotto il seggio di lui

si spalanca improvvisa la visione dell'abisso infernale dove giacciono capofitti, succiati dalla rossa fiamma, Bonifazio e Clemente; ma non una sola parola di sopravissute speranze sfugge alle labbra del severo e sdegnoso Poeta: l'Italia non era disposta. Cosí la fine del *Purgatorio* è il prossimo ascendere del *Dux*, la fine del *Paradiso* è la rovina di Arrigo. Rimane l'ideale dell'Impero, rimane la stanca fiducia che l'*Alta Provvidenza* che suscitò *Scipio* alla salvezza di Roma, *provveda* ancora alla *gloria del mondo*; ma — conviene ripeterlo — l'incarnazione reale e individuale dell'Impero, il Veltro, che l'*Inferno* aveva promesso, il *Cinquecento diece e cinque,* che il *Purgatorio* con minaccioso grido di guerra aveva annunciato già mosso a far la vendetta, scompare dal *Paradiso*. Forse il Poeta pensava ormai che solo l'ideale era vero. Le sue speranze erano sepolte negli ultimi canti del *Purgatorio,* ed egli, nonostante i fremiti dell'ira risorgente nel suo petto allo spettacolo delle nuove colpe e la malinconica fiducia nella giustizia di Dio, era forte e chiaroveggente abbastanza per sdegnare d'infondere una vita fittizia al cadavere di un'illusione.

APPENDICE

I.

Raccolgo qui, per chi voglia aver presenti le prove di fatto, i più minuti raffronti tra le Epistole e il *De Monarchia* (v. pp. 436-36).

Abbiamo veduto, p. es., che in questo e in quelle è ugualmente e chiaramente affermata l'originaria indipendenza dell'Impero dal Papato. Ma non mancano le prove sussidiarie. Continuando, Dante vuol dimostrare che tutto al mondo è dell'Imperatore, le cose pubbliche e le private, che si tengono « vinculo suae legis, non aliter »; che Dio stesso gli predestinò la terra. Lo prova, come nel *Convivio*, coi miracoli, che evidentemente concorsero alla costituzione dell'Impero romano; poi colle parole di Cristo. Ma queste, più che lo stesso secondario argomento, riguardano il punto essenziale, il terzo punto del *De Monarchia*, l'indipendenza dell'Imperatore dal Pontefice:

Ep. V, 9: » [Cristo] quum ad revelationem Spiritus, Homo factus, evangelizaret in terris, quasi dirimens

duo regna, Sibi et Caesari *universa distribuens*, Alterutri dixit reddi quae sua sunt ».

La medesima contrapposizione è nel § 10 che segue, tra Cristo, che rappresenta il dominio del cielo, e Pilato, rappresentante di Cesare, a cui Cristo riconosce espressamente il dominio della terra, come dato a lui *de sursum*. Anche la frase: « regem nobis coeli ac terrae Dominus ordinavit » significa qui: ' Dio stesso infonde direttamente la sua autorità nel Re che ci ha dato'.

Solo di passaggio ricordo quello che dell'imprescindibilità e indivisibilità dell'Impero è detto *Ep*. VI, 2; cfr. *De Mon*. I, 2 e passim.

L'obbiezione che Dante chiami nelle Epistole Sole il Pontefice e Luna l'Imperatore, mostrando cosí di riconoscere coi trattatisti guelfi che il secondo dipende dal primo, non ha importanza. Su questo punto le Epistole e il *De Monarchia* non differiscono che in apparenza. Che cosa possono significare in questo i *duo luminaria magna* se non « i due grandi astri, simili ai due maggiori del cielo » ? E — come già dissi — la cosa è anche più chiara nella frase « Romam urbem, nunc utroque lumine destitutam », dell'Epistola ai Cardinali (e qui vanno press'a poco i *due Soli* di *Purg*. XVI, 107). Ma ecco i raffronti più conclusivi:

Ep. VI, 2: » Quid . . . pium deserentes imperium nova regna tentatis, ut alia sit Florentina civilitas, alia sit Romana? Cur Apostolicae Monarchiae similiter invidere non libet, ut si Delia geminatur in coelo, geminetur et Delius? ». *Ep*. V, 10: « Hic [Henricus] est quem Petrus, Dei vicarius, honorificare nos monet; quem Clemens, nunc Petri successor, luce Apostolicae benedictionis illuminat; ut ubi radius spiritualis non sufficit, ibi splendor minoris luminaris illustret ». — Cfr.

De Mon. III, 16: » Quae quidem veritas ultimae quaestionis non sic stricte recipienda est, ut Romanus Princeps in aliquo Romano Pontifici non subiaceat; quum mortalis ista felicitas quodammodo ad immortalem felicitatem ordinetur. Illa igitur reverentia Caesar utatur ad Petrum, qua primogenitus filius debet uti ad patrem; ut luce paternae gratiae illustratus, virtuosius orbem terrae irradiet . . . ».

Osserviamo anzitutto che i due passi delle Epistole debbono annoverarsi fra le prove, da noi cercate, che anche il terzo punto del *De Monarchia* fosse già tutto sviluppato nel pensiero di Dante; poiché traspare da essi evidente la preoccupazione di collocare l'Impero accanto al Papato come un uguale.

In secondo luogo, si noti la grande somiglianza fra il secondo passo e quello del *De Monarchia*: « luce Apostolicae benedictionis illuminat », « luce paternae gratiae illustratus », ecc. E infine si dica se è possibile negare che, come nel passo dell'Epistola, anche in quello del *De Monarchia*, Dante allude di proposito deliberato all'immagine del Sole e della Luna (1). A lui dell'immagine non importava gran che; gli importava che non se ne traessero conseguenze esorbitanti. Anche nel

(1) Se ne accorse anche il PROTO, *L'Apocalissi nella Divina Commedia*, p. 235; e più esplicitamente, pur tra i suoi preconcetti, lo affermò il VOSSLER, *Die göttliche Komödie*, I B., II Th., p. 158: « Uebrigens hat sich Dante der suggestiven Kraft der Zweilichterlehre doch nicht ganz entzogen. Das autoritative

capitolo (III, 4) dove dimostra che quella comparazione non serve affatto a provare che l'Imperatore sia inferiore e quindi soggetto al Pontefice, egli finisce col distinguere e concedere. Il regno temporale non riceve né l'essere, né l'autorità, ecc., dal regno spirituale, « sed bene ab eo recipit, ut virtuosius operetur per lucem gratiae, quam in coelo et in terra benedictio summi Pontificis infundit illi. Et ideo argumentum peccabat in forma... Procedit enim sic: Luna recipit lucem a Sole, qui est regimen spirituale; regimen temporale est Luna: ergo regimen temporale recipit auctoritatem a regimine spirituali. Nam in extremitate maioris ponunt *lucem*, in praedicato vero conclusionis *auctoritatem*: quae sunt res diversae subiecto et ratione ». Il che vuol dire: ponete anche nella conclusione *lucem*, ed io non starò piú a sofisticare sul resto, che per me avrà perduto ogni importanza. E infatti, nell'ultimo capitolo, per mostrarsi condiscendente, addotta l'immagine (1).

Bestrahlen des Kaisers durch den Papst ist in seinem Sinne haften geblieben und aus den letzten Worten des *De Monarchia* noch schillert es nicht nur als Bild, sondern auch als Gedanke heraus » (qui c'è qualche esagerazione).

(1) Non è forse fuor di luogo supporre che fra gli scopi di Dante, nel far queste concessioni, fosse di scemar forza all'argomento di fatto, che Arrigo s'era riconosciuto spontaneamente « minor luminare »; inoltre, qui, o almeno nelle Epistole, per motivi d'opportunità, in un momento di concordia (pensiamo all'esperienza che stiamo facendo noi stessi dal maggio 1915 in

Ma la sicurezza del Gorra nel combattere una tesi evidentemente giusta, si spiega: essa proviene dal concetto che molti hanno del *De Monarchia* in generale, come di un'opera in cui Dante assuma un atteggiamento ostile verso il Pontefice. Il che non è in tutto vero, poiché se non altro egli cerca di salvare le apparenze, moderando e addolcendo il suo linguaggio, e forse frenando l'impeto de' suoi sentimenti. Egli abbonda in proteste di devozione non soltanto verso la Chiesa, ma verso lo stesso Pontefice; egli afferma, senza restrizioni, che « dicere quod Ecclesia abutatur patrimonio sibi deputato, est valde inconveniens » (III, 13); egli, nel passo finale che abbiamo citato, giunge anche a far uso dell'immagine del Sole e della Luna, e si esprime in modo ben piú interamente ossequioso che non nel passo parallelo dell'Epistola prima. È costretto a riconoscere che tra quelli che s'oppongono alla sua tesi fondamentale dell'uguaglianza de' due Poteri, è anche il Pontefice; ma lo fa con parole piene di rispetto e di riverenza: « Summus namque Pontifex, Domini nostri Jesu Christi Vicarius et Petri successor, cui non quidquid Christo sed quidquid Petro debemus », contraddice, sí, ma « zelo fortasse clavium » (III, 3).

Insomma, anche sotto questo rispetto, neppur

poi!), non poteva avere alcuna intenzione di mostrarsi troppo esigente in espressioni di pura forma, che non ne valevano la spesa, tanto più che Arrigo s'era dichiarato Luna da sè.

l'ombra di un argomento si può addurre, per contestare che il *De Monarchia* sia nato dai sentimenti e dagli avvenimenti medesimi, che diedero origine alle Epistole. Caso mai, la sola espressione un po' forte, che alluda alla corruzione e ai torti della Chiesa, si trova nelle Epistole, nel passo della seconda di esse, di cui abbiamo già dovuto servirci, « solio Augustali vacante, totus orbis exorbitat,... nauclerus et remiges in navicula Petri dormitant ». Anch'esso è una chiara testimonianza del modo come ormai Dante considerava le relazioni fra la Chiesa e l'Impero.

Raccoglieremo qui anche i riscontri che si possono indicare tra il *De Monarchia* e le Epistole riguardo al primo e al secondo dei punti discussi e dimostrati nel Trattato latino: se l'Impero sia necessario al benessere dell'umanità; se i Romani si assumessero l'ufficio dell'Impero *de iure*. Essi sono svolti pur nel *Convivio* con sufficiente ampiezza; e non si potrebbe dire che fra il Trattato italiano e il Trattato latino vi siano differenze essenziali, a prescindere dalla maggiore maturità di pensiero che si manifesta nel secondo. Tuttavia una differenza capitale è questa: il concetto della necessità dell'impero, che balenò alla mente di Dante almeno sin dai primi anni dell'esilio, è ancora una semplice teoria astratta nel *Convivio*, è una profonda persuasione, speculativa insieme e pratica, nel *De Monarchia*. E c'è bisogno di dire che le Epistole sono d'accordo

con questo? Mentre il *De Monarchia* rappresenta il massimo sforzo della logica di Dante in favore del suo ideale, esse sono lo sfogo caldo e impetuoso del suo irrefrenabile sentimento.

Accenno solo ai particolari di cui non è traccia nel *Convivio*: talvolta fra il *De Monarchia* e le Epistole è sorprendente anche la somiglianza dell'espressione.

Riguardo al primo punto, il bene essenziale all'uomo che l'Impero difende e procura, è nel *Convivio* la pace: la giustizia, anche se non ne parlasse, si sottintende; inoltre v'è qualche accenno al suo contrario, la cupidigia (1). Lascio stare la bontà o misericordia dell'Imperatore, benchè se ne taccia nel *Convivio*, e si diffondano intorno ad essa le Epistole, in buon accordo col

---

(1) Il Monarca, «tutto possedendo e piú desiderare non possendo, li re tenga contenti nelli termini delli regni», *Conv.* IV, 4. Risponde a *De Mon.* I, 11: «... iustitiae maxime contrariatur cupiditas, ut innuit Aristoteles in quinto *ad Nicomachum*. Remota cupiditate omnino, nihil iustitiae restat adversum... Ubi ergo non est quod possit optari, impossibile est ibi cupiditatem esse... Sed Monarcha non habet quod possit optare... Ex quo sequitur, quod Monarcha sincerissimum inter mortales iustitiae possit esse subiectum». Il concetto è il medesimo: nel *De Monarchia* c'è di piú l'argomentazione. E si noti, quanto alla giustizia, di cui l'Imperatore è il rappresentante, ciò che è detto *Conv.* IV, 9: «E conciossiacosachè in tutte queste volontarie operazioni sia equità alcuna da conservare, ecc.». Osservo questo perchè il Gorra afferma che il concetto della *cupiditas* è posteriore non solo al *Convivio*, ma an-

De Monarchia. Lascio anche il duplice fine umano, di cui *Ep*. VII, 1, d'accordo con *De Mon*. III, 16. Senza dubbio un nuovo concetto è quello della Libertà, che l'Impero procaccia agli uomini, agevolando la libertà dell'arbitrio (1):

De Mon. I, 12: « Et humanum genus, potissime liberum, optime se habet. . . Propter quod sciendum est, quod primum principium nostrae libertatis est libertas arbitrii . . Haec libertas . . . est maximum donum humanae naturae a Deo collatum. . . Quod si ita est, quis erit qui humanum genus optime se habere non dicat, quum potissime hoc principio possit uti? Sed existens sub Monarcha est potissime liberum. Propter quod sciendum, quod illud est liberum quod suimet et non alterius gratia est. . . Genus humanum, solum imperante Monarcha, sui et non alterius gratia est; tunc enim solum politiae diriguntur obliquae. . . Quia. . . secundum legem viventes non ad legislatorem ordinantur, sed magis ille ad hos, *etc*. . . . Monarcha necessitatur a fine sibi praefixo in legibus ponendis ». — Cfr. *Ep*. VI, 5: « Nec advertitis dominantem cupidinem . . . , sacratissimis legibus, quae iustitiae naturalis imitantur

---

che alle Epistole; secondo me, Dante lo aveva già presente nel *Convivio*, poiché lo aveva imparato da Aristotile, e intendeva parlarne piú ampiamente nel penultimo libro, trattando della *Giustizia*. Per le Epistole poi, v. V, 4; VI, 2 e 5! In quest'ultimo passo è proprio il concetto del *De Monarchia*, la cupidigia che contrasta alla legge, cioè alla giustizia.

(1) Tuttavia nel *Convivio* se ne trovano i primi indizii, là dove dell'Imperatore è detto che è « il cavalcatore dell'umana volontà » (IV, 9).

imaginem, parere vetantem. Observantia quarum, si laeta, si libera, non tantum non servitus esse probatur, quin immo perspicaciter intuenti liquet, ut est ipsa summa libertas. Nam quid aliud haec nisi liber cursus voluntatis in actum, quem suis leges mansuetis expediunt? Itaque solis existentibus liberis qui voluntarie legi obediunt, quos vos esse censebitis, qui dum praetenditis libertatis affectum, . . . in legum principem conspiratis? » Cfr. *ib.* 2 e 3; *Ep.* V, 6.

Veniamo al secondo punto, cioè al secondo libro del *De Monarchia.* L'argomento di questo è che il Popolo Romano assunse l'Impero *de iure*, il che non è detto esplicitamente nel *Convivio.* Cfr. *Ep.* VII, 3: «(Romanorum potestas) de inviolabili iure fluctus Amphitritis attingens...» (1). Altri riscontri:

De Mon. I, 5: «(Utrum ad bene esse mundi Monarchia temporalis necessaria sit). Hoc equidem, nulla vi rationis vel auctoritatis obstante, potissimis et patentissimis argumentis ostendi potest; quorum primum ab auctoritate Philosophi adsumatur. . .». *De Mon.* II, 1: «(R. Imperium fuisse de iure) patere potest non solum lumine rationis humanae, sed etiam radio divinae auctoritatis». — Cfr. *Ep.* VI, 1: «(Aeterni pia providen-

(1) Il passo intero è: « Romanorum potestas nec metis Italiae nec tricornis Europae margine coarctatur;... de inviolabili iure fluctus Amphitritis attingens, vix ab inutili unda Oceani se circumcingi dignatur ». Può confrontarsi con *De Mon.* I, 11: « Monarcha non habet quod possit optare: sua namque iurisdictio terminatur Oceano solum ».

tia Regis . . . sacrosancto Romanorum imperio res humanas disposuit gubernandas). Hoc etsi divinis comprobatur eloquiis, hoc etsi solius podio rationis innixa contestatur antiquitas, non leviter tamen veritati applaudit, quod *etc.* » — (Pel valore della *ratio*, cfr. *De Mon.* II, 11: « Videant nunc Iuristae praesumptuosi, quantum infra sint ab illa specula rationis . . »).

De Mon. II, 2: . . . sufficienter argumenta sub invento principio procedent, si ex manifestis signis atque sapientum auctoritatibus ius illius populi gloriosi quaeratur. Voluntas quidem Dei per se invisibilis est, sed ' invisibilia Dei, per ea quae facta sunt, intellecta conspiciuntur '». — Cfr. *Ep.* V, 8: « Nempe si ' a creatura mundi invisibilia Dei, per ea quae facta sunt, intellecta conspiciuntur ', et si ex notioribus nobis innotiora, . . . facile praedestinatio haec [Populi R.] etiam leviter intuentibus innotescet ». — (Cfr. anche *De Mon.* II, 3: « quem . . . praedestinatio divina latebit? »).

De Mon. II, 5: « populus ille sanctus, pius et gloriosus, propria commoda neglexisse videtur, ut publica pro salute humani generis procuraret. Unde recte illud scriptum est: Romanum Imperium de fonte nascitur pietatis ». — *Ep.* V, 3: « ignoscet omnibus misericordiam implorantibus, cum sit Caesar, et maiestas eius de fonte defluat pietatis ». *Ep.* VI, 6: « Henricus, non sua privata, sed publica mundi commoda sitiens » (1).

De Mon. II, 12: « Si Romanum imperium de iure

---

(1) Possiamo osservare qui che le parole del Vangelo applicate ad Arrigo, *Ecce Agnus Dei, ecce qui abstulit peccata mundi*, nella terza Epistola, 2, si devono probabilmente commentare col passo di *De Mon.* III, 4: « Sunt . . . huiusmodi regimina remedia contra infirmitatem peccati ».

non fuit, Christus nascendo praesumpsit iniustum . . . Quicumque aliquod edictum ex electione prosequitur, illud esse iustum opere persuadet . . . Sed Christus, ut scriba eius Lucas testatur, sub edicto Romanae auctoritatis nasci voluit de Virgine Maria, ut in illa singulari generis humani descriptione Filius Dei, homo factus, homo conscriberetur... Ergo Christus Augusti, Romanorum auctoritate fungentis, edictum fore iustum, opere persuasit. . . Reducitur [argumentum] . . . sic: Omne iniustum persuadetur iniuste: Christus non persuasit iniuste: ergo non persuasit iniustum». — *Ep.* VII, 3: «Et quum universaliter orbem describi edixisset Augustus, ut bos noster evangelizans . . . remugit, si non de iustissimi principatus aula prodiisset edictum, Unigenitus Dei filius, homo factus, ad profitendum secundum naturam assumptam edicto se subditum, nunquam tunc nasci de Virgine voluisset: non enim suasisset iniustum, quem 'omnem iustitiam implere' decebat.» — Cfr. anche: «Deum Romanum principem... verbo Verbi confirmasse posterius, profitetur Ecclesia», *Ep.* V, 7; «Christus et Ecclesia confirmat», *De Mon.* III, 13) (1).

---

(1) Ho tralasciato riscontri meno evidenti o meno vicini d'espressione. E appena è da ricordare che la citaz. dell'*Ep.* V, 7, *Dei est mare, et ipse fecit illud; et aridam fundaverunt manus eius* ricorre anche in *De Mon.* III, 15; e che il virgiliano *Iam redit et Virgo* è tanto nell'*Ep.* VII, 1: «Tunc plerique vota sua praevenientes in iubilo, tam Saturnia regna quam Virginem redeuntem cum Marone cantabant», quanto nel *De Mon.* I, 11: «Virgilium commendare volens illud saeculum, quod suo tempore surgere videbatur, in suis Bucolicis cantabat: *Iam redit*. . .», ecc. — Qualche breve raffronto fu già fatto

APPENDICE

II.

Non mi ero dato pensiero di difendere le mia interpretazione letterale dei versi

> la quale e il quale, a voler dir lo vero,
> fur stabiliti per lo loco santo
> u' siede il successor del maggior Piero,

perché mi pareva che non ce ne fosse bisogno. Perciò non mi ero indugiato a rispondere ad un

---

anche da altri; per es. dal PASCOLI, *La mirabile Visione*, 269: « E piú chiaramente dirette contro i principi e le città che contrastarono ad Arrigo l'esercizio dell'autorità imperiale, sono le parole del libro secondo, a principio. *Quare fremuerunt gentes*, comincia egli, col salmo. E continuando dice: ' cum gentes noverim contra Romani populi praeeminentiam fremuisse, . . . quum insuper doleam, Reges et Principes in hoc unico concordantes, ut adversentur Domino suo, et unico suo Romano Principi ' (*De Mon.* II, 1). Queste parole sono dovute a quella stessa ispirazione del momento storico che dettava, per esempio, quest'altre delle epistole: ' Non igitur ambuletis, sicut et gentes ambulant, in *vanitate sensus* tenebris obscurati ' (*Ep.* V, 10), e queste altre: ' iugum libertatis horrentes in romani Principis gloriam fremuistis ' (*Ep.* VI, 2) ».

rapido tentativo di spiegazione diversa, fatto da quell'insigne storico del diritto italiano ch'è il professor Arrigo Solmi, e anche perché non mi piaceva aver l'aria di polemizzare con chi si è mostrato d'accordo con me su tanti altri punti essenziali della discussione circa la cronologia del poema dantesco e le conseguenze che se ne debbono trarre. Ma il Gorra, che riprese la polemica nel *Giornale storico della Letteratura italiana* dopo che ne fu divenuto il Direttore, mise in rilievo egli stesso la sua osservazione: « Meglio ha compreso il Solmi che 'questo passo, che ha in vista l'enumerazione storica di alcuni piú solenni meriti di Roma verso Dio, non intende già... di subordinare l'autorità imperiale al potere pontificio, ma vuol mettere in luce soltanto quella che, tra le missioni di Roma, può esser giudicata piú sublime; la missione, cioè, di servire come centro d'irradiazione della fede rivelata' » (1).

---

(1) *Giornale stor.* cit., LXXI, 87 sg. in n. — Farei un'osservazione generale agli ultimi articoli del Gorra; che da essi parrebbe quasi che non lui, ma io, abbia messo fuori l'ipotesi di una *Divina Commedia* piú volte rimaneggiata da Dante, ipotesi che, a dire il vero, a me pare straordinariamente inverosimile, e che fu quindi da me respinta e combattuta. Il Gorra, confutandola, confuta piuttosto sè stesso.

Ma purtroppo ogni polemica sembra oggi inopportuna e quasi crudele. Queste pagine erano scritte quando un inatteso e implacabile male rapiva il Gorra alla famiglia, agli amici diletti,

Io non voglio fare, o meglio ripetere, che un unico monito: stiamocene, con mente spregiudicata ed ingenua, al senso immediato, letterale! Il Gorra tornò ancora daccapo ad asserire (sebbene forse con maggiore titubanza) che *l'erede dell'aquila* non è Arrigo, tirando perfino daccapo in ballo Cangrande; altri continua a mettere in dubbio ciò che per me non ammette dubbio, che l'invettiva del sesto canto, *Ahi serva Italia*, sia stata scritta tra la morte di Rodolfo e del padre suo, Alberto, e la venuta di Arrigo; altri altro; sta tutto bene, e ognuno ha il diritto di dire tutto quello che gli viene in mente: ma perché non provarsi un poco a cimentarsi col senso letterale e a confutare gli argomenti di chi dal senso letterale non s'è mai dipartito una volta e lo ha sviscerato, se non con eccezionale acume, certo con non comune sincerità e buona volontà? Se non si procede cosí, la critica esegetica diventa un vano torneo di parole, da sentirsene un poco mortificati.

L'amico prof. Solmi mise fuori quella sua interpretazione, perché gli nacque lo scrupolo che il mio concetto di una differenza tra *l'Inferno* e le altre due cantiche, rispetto alle teorie politiche,

---

agli studii, che da lui ancora attendevano tanto, al *Giornale storico*, di cui aveva assunto la Direzione con lieto e vivo ardore, e con la mente piena di un bell'ideale di operosità e di progresso scientifico.

e di una minore maturità di quello, fosse congettura troppo grave di conseguenze, perché potessimo arrischiarci a fondarla sopra un unico passo.

Senonché io confido di aver dimostrato (e chi ha letto attentamente, deve pur riconoscerlo) che non già un unico passo, ma tutto *l'Inferno* esige che si pensi cosí; e dunque, dopo aver rifiutata la mia interpretazione del passo controverso del primo canto, non si è fatto nulla o ben poco, se non si confutano tutti gli altri argomenti. Ma, quanto al passo medesimo, si può senza scrupolo immaginare, come il Solmi pare che immagini, che Dante parlando con tutta quella gravità, *a voler dir lo vero, la quale e il quale,* come chi vuol metter fuori una sentenza di capitale importanza, si sia poi espresso in modo da dar l'incentivo ai lettori di comprendere proprio il contrario di quello che egli voleva far comprendere?

Egli dice: 'si capisce che Enea abbia avuto da Dio la grazia di visitar l'Inferno' (il passo, badiamo bene, non ha «in vista l'enumerazione storica di alcuni piú solenni meriti di Roma verso Dio», tutt'altro: ha in vista di mostrare per quali solenni fini, voluti dal cielo, Enea e Paolo siano stati privilegiati fra gli uomini): 'invero Enea doveva essere il fondatore di Roma, e perciò dell'Impero'. E sarebbe bastato, piú che bastato, per il Dante della *Monarchia*! Ma per il Dante dell'*Inferno*, no: egli mette i lettori sull'avviso; la vera importanza dell'opera di Enea non sta nel-

l'aver fondato Roma e l'Impero, benché siano grandissime cose per sé; e *quella* e *questo*, chi voglia riconoscere la verità, non ebbero il loro fine principale in sé, ma furono *stabiliti per lo loco santo* ecc. Intendiamo pure, nel senso più mite, 'furono stabiliti come la sede del Pontificato, della Chiesa'; ma é impossibile non riconoscere che Dante ha voluto metter bene in vista, con replicati ed energici 'nota bene', che lo scopo finale e supremo per cui era stato concesso ad Enea di scendere da vivo nei luoghi bui, era la fondazione di una sede per la Chiesa (in questo modo egli é cosí il precursore di San Paolo stesso); che quindi anche la fondazione dell'Impero non era stato che uno scopo secondario. Ora, questa, per il Dante del Trattato latino è né piú né meno che un'eresia.

Ma lasciamo stare l'interpretazione del Solmi, ed altre non meno sforzate che hanno lo scopo di sfuggire ad una conclusione inevitabile. Per il Solmi, che, quanto alla data della composizione del Poema, si allontana cosí poco da me, si tratta in fin de' conti d'un semplice particolare; per altri invece, è tutto un sistema ch'è in giuoco, e quindi é più difficile sperare di persuaderli. Ma chi si attenderebbe che l'inverosimile e pedantesco sistema del Kraus possa ancora aver tanta forza sulle menti de' dantisti italiani, oggi che le aureole tedesche sono impallidite? Eppure l'ultima rimessa a nuovo di quel

sistema è di un dantista e letterato italianissimo, Isidoro Del Lungo, il quale, pur di non rinunziare al miraggio, a quanto pare irresistibile, di una *Divina Commedia* il più che si possa contemplativa ed ascetica, di una *Divina Commedia* cominciata da Dante quanto più è possibile deluso, amareggiato e invecchiato, è ricorso all'espediente (egli, a dire il vero, non fa che esporre, senza discutere) di immaginare che Dante per dieci anni studiasse e si preparasse, prima di accingersi all'opera. Mi permetta il venerando uomo di dire che forse cosí si potrà scrivere un libro di scienza, una storia, un noioso romanzo sperimentale, ma non quel libro di fiamma e di fuoco che si chiama *Divina Commedia*! Un poeta e soprattutto un Dante che proceda in quel modo è psicologicamente incredibile e inverosimile; o tutt'al più può trattarsi di un Dante tedesco, tipo Kraus.

L'ALBERO DELL'IMPERO

Io non esporrei ciò che penso dell'Albero posto da Dante nel suo Paradiso terrestre, e fatto centro della sua grande rappresentazione simbolica, se la mia interpretazione mi sembrasse una pura acutezza ermeneutica, da aggiungere a tant'altre, e neppure se si trattasse di un semplice particolare esegetico, da accogliere in un commento. Ma l'allegoria dell'Albero riguarda invece quegli stessi concetti politici, fondamentali per l'intelligenza del pensiero del Poeta, che abbiamo cercato di illustrare nei due articoli precedenti, e ne determina con maggior profondità ed energia un punto importante; la mia interpretazione poi mira a metter ciò bene in chiaro e ad insistere sull'importanza dei raffronti che si possono istituire fra gli ultimi canti del *Purgatorio* e il trattato sulla *Monarchia*. Questo ci offre tutto ciò che è necessario a bene intendere il significato dell'Albero, e alcun cenno, assai utile,

se ne trova pure nelle Epistole V-VII; cosicché anche per questo verso non è meno stretto di quanto può desiderarsi o aspettarsi il vincolo che collega quegli ultimi canti con gli altri scritti danteschi, il Trattato e le Epistole per Arrigo, che ogni probabilità c'induce a credere contemporanei o poco meno alla composizione del grande finale della cantica.

Che la *pianta dispogliata* del Paradiso terrestre rappresenta l'Impero, si capisce da sé facilmente e quindi non è interpretazione nuova; eppure è assai difficile intendere che fondamento abbia posto Dante al suo pensiero, se la esponiamo in questa rigida forma. Che cosa può significare, per esempio, che Adamo abbia recato offesa all'Albero dell'Impero? Dicono che Dante si aiuta con la dottrina dei varii sensi. Ora, può essere che qualche volta egli, avendo in mente il senso letterale e l'allegoria, lasci, o senza avvedersene o anche a costo di qualche avvertita illogicità, predominare il secondo; ma sono casi assai rari, ben piú rari, se pur esistono, di quanto comunemente si creda o si affermi. D'altra parte, è necessario insistere con energia sopra un concetto, che può ben essere diametralmente opposto ai concetti piú diffusi tra i dantisti, ma non per questo è meno sicuro; che cioè il doppio senso, letterale e allegorico, appare bensí nei punti capitali per le teorie del Poeta, ma non dovunque, e che il senso triplice, o, se vogliono

nche questo, quadruplice, quando non si riducano a qualcosa di molto generale e sintetico, Dante aveva troppo senso poetico e troppo buon senso per non lasciarli ai suoi commentatori. E anche ciò che sui molteplici sensi biblici espongono o S. Agostino, mettiamo, o San Tommaso, riconoscendo che neppur nella Scrittura è necessario andar sempre oltre la lettera, bastava a dare ciò che gli suggerivano la sua chiara *ragione* o suo infallibile istinto d'artista una solida base di *autorità* o di teoria. Se poi si chiama terzo o quarto senso l'ispirazione fondamentale del Poema, allora è un altro paio di maniche; ma non si sa perché si debba trattar di questa in forma medievale o scolastica.

Ma, senza piú oltre occuparci dei commentatori, veniamo a Dante. Ad illustrare il suo concetto dell'Albero, è sufficiente un passo capitale ed essenziale della *Monarchia* (II, 2): « ius quum sit bonum, per prius in mente Dei est: et quum omne quod in mente Dei est, sit Deus ..... et Deus maxime seipsum velit, sequitur quod ius in Deo, prout in eo est, sit volitum. Et quum voluntas et volitum in Deo sit idem, sequitur posterius quod divina voluntas sit ipsum ius. Et verum ex hoc sequitur quod ius in rebus nihil est aliud quam similitudo divinae voluntatis ». Se poi poniamo che Dante nella pianta biblica abbia riconosciuto l'*Ius*, o *Ius naturale* (che è quanto dire 'umano'), la *naturalis Iustitia*, tutti

i caratteri con cui la descrive si ritrovano contenuti in questo passo: « eccelsa . . . . tanto e sí travolta nella cima » perché la sua origine è dal sommo vertice delle cose, Dio; e Dio « solo all'uso suo la creò santa », perché l'*Ius* è la stessa « divina voluntas », immutabile ed intangibile.

Dante dunque interpretò, a quanto pare, il mito biblico in questo modo: che l'albero fu posto da Dio ad Adamo come segnacolo del limite ch'egli non doveva varcare, del limite della sua volontà o libero arbitrio, e rappresentava quindi l'*Ius*, la stessa Legge naturale dell'uomo. *Lex naturalis* e *Ius naturale* sono termini che si scambiano (1). Gli uomini secondo la Legge naturale

---

(1) Per la divisione della Legge, a tacere dell'*eterna*, in *naturale* (donde l'*umana* o *diritto positivo*) e *divina*, vedi l'importante Quaestio XCI di San Tommaso, *Summa theol.*, II-I. Anche Dante, *Mon.* III, 14, distingue nettamente fra *lex naturalis* e *divina* (« omnis... divina lex duorum Testamentorum gremio continetur »): della legge divina è effetto la Chiesa, della naturale (si sottintende chiaramente) l'Impero: ma, badiamo bene, « quod a natura recipitur, a Deo recipitur ». Per un di più, rammenterò, a proposito di ' legge ' o ' diritto naturale ', Egidio Romano, *De regimine principum*, valendomi dell'antica traduzione senese (ediz. CORAZZINI, Firenze, Le Monnier, 1858): « Donde noi dovemo sapere ch'elli è una legge naturale, la quale l'uomo chiama legge comune e dritto naturale » III, II, cap. 22, p. 265; « legge naturale, la quale Dio à data nei nostri cuori e ne' nostri pensieri », ib., cap. 26, p. 270. Il cap. 27 parla, sunteggiando certo San Tommaso, della *legge divina* o del Vangelo. Ma vedi qui la n. 1 di p. 526.

« bonum et malum discernunt » (1), il che è pur significato nel nome dell'Albero, albero della scienza del bene e del male. Per Adamo dunque come per i suoi discendenti nell'Eden, questo era destinato a simboleggiare la Legge sotto il cui impero dovevano vivere, l'Ordinamento al quale dovevano liberamente acconsentire o infine, in una parola, la loro Giustizia. Rispettandola, sarebbero stati al piú alto grado liberi e felici. Invece Adamo non volle soffrire « alla virtú che vuole Freno a suo prode » ; osò aspirare a spingersi oltre i proprii limiti, facendo sé stesso arbitro del bene e del male (2), e commise quel peccato contro la Giustizia, il quale fu il seme di tutta l'ingiustizia del mondo.

La Legge, o Diritto naturale, come partecipazione della *Lex aeterna*, è di per sé stessa sacra: Dio « la creò » tale, e solo « all'uso suo ». « Quod a natura recipitur, a Deo recipitur » afferma pure il *De Monarchia*. Ma vieppiú sacra doveva farla il divieto divino, manifestazione di cotesta sua natura, accrescimento di conoscenza largito all'intelletto dell'uomo intorno a ciò che gli giova o gli nuoce, e, insomma, prima *Legge divina*, destinata a corroborare la sua virtú contro gli as-

---

(1) S. Tommaso, *Summa theol.*, II-I, q. XCI, 2, concl.

(2) Si può confrontare *Summa theol.*, II-II, q. CLXIII, 2: « . . . ut scilicet per virtutem propriae naturae determinaret sibi quid esset bonum et quid malum ».

salti della tentazione(1). « Ius divinum est quod divinitus promulgatur » (2). La pianta rappresenta dunque la Legge o Diritto naturale; ma la violazione di essa offende non meno del Diritto naturale il Diritto divino. Le parole del *De Monarchia*, nei passi citati, « Sequitur quod divina voluntas sit ipsum ius », ecc., non sono che il succo di ciò che siamo venuti dicendo, e servono a spiegarci, lasciando assai piccolo luogo a dubbii, i tanto contrastati e fraintesi versi, nei quali è una delle chiavi del mistero:

> Per tante circostanze solamente,
> la Giustizia di Dio nello interdetto
> conosceresti all'arbor moralmente.

Si deve intendere: ' anche solo per queste due circostanze (in questo punto è d'accordo anche il Torraca), l'altezza della pianta e il singolare travolgimento della sua cima, tu, *nell'interdetto all'albero* (credo proprio si debba costruire cosí), dovresti riconoscere *moralmente* la Giustizia di Dio, cioè il principio etico e pratico che il Diritto umano è la stessa volontà e, vale a dire, la stessa Giustizia divina, al cui comando, apertamente manifestato, è stolto volersi sottrarre '.

---

(1) La Legge divina è comunicata all'uomo ad esplicazione e in aiuto della Legge naturale. — Io qui mi son servito di qualche frase che S. Tommaso adopera a proposito della Legge divina scritta.

(2) *Summa theol.*, II-II, q. LVII, 2 ad 3.

Dice Dante nella prima Epistola ad Arrigo, § 4, quasi commentando S. Paolo: « 'potestati resistens, Dei ordinationi resistit', et qui divinae ordinationi repugnat, voluntati omnipotentiae coaequali recalcitrat ». Forse, anche scrivendo queste linee, Dante aveva in mente la 'sacra pianta', che, dopo la caduta di Adamo, sarebbe di necessità venuta a simboleggiare il supremo ordinamento cioè la suprema autorità della terra.

Proviamo ora a metterci nei panni di Dante che, da cristiano e da poeta, fa la sua meditazione sul Paradiso terrestre. Questo, naturalmente, dopo la caduta di Adamo è rimasto intatto e nel suo bel mezzo continua a dominare, e continuerà sempre, sacro ed inviolabile, l'Albero della scienza del bene e del male, con lo stesso mistico significato che Dio gli assegnò fin dal primo principio del mondo. Posto che questo significato è la Legge o Giustizia naturale, l'Albero, come un tempo ad Adamo, cosí serve ora di monito all'umanità da lui discesa perché non varchi il divino limite, oltre il quale è il disordine e la colpa. Purtroppo, si può dubitare dell'efficacia di un tal monito, se non poté frenar l'uomo donato da Dio della giustizia originale, e d'altra parte, dopo il fallo di Adamo, il disordine e la colpa sono inseparabili dalle umane operazioni; eppure ogni speranza di salute e di sollievo dipende e dipenderà sempre dall'ubbidienza a quel simbolico cenno, nel quale è duplicemente manifesta la volontà

divina. Dio, per l'offesa diretta fattagli dal primo uomo disubbidendo, gli ha vietato per qualche tempo l'accesso « alla sua cittá », che solo fu poi riaperta dall'espiazione di Cristo; ma non però lo ha lasciato senza una sicura e sacra guida che gli indicasse, non meno avanti che dopo la riconciliazione, le vie della terra, primo tratto, necessario a percorrersi, di quelle del cielo.

Ora sulla terra la Giustizia naturale, impressa nella coscienza di ciascun individuo, si manifesta nella sua unità ideale soltanto nell'Impero, uno ed unico; il quale non è meno di essa santo e voluto da Dio, perché ne è l'espressione e insieme il mezzo necessario alla sua esplicazione, mezzo che, appunto perché necessario, forma quasi una cosa stessa col fine, cioè con la Legge medesima. Rispetto dunque alle nuove condizioni storiche di questa umanità, che, bene o male, e anzi molto male, rappresenta quell'umanità felice che, senza il peccato di Adamo, si sarebbe propagata nell'Eden, e non avrebbe avuto bisogno dell'Impero (1), l'Albero, simboleggiando la Legge, l'Ius, è anche di necessità il simbolo dell'Impero, perché le due cose si riducono praticamente ad una sola e medesima. Non si tratta dunque di un nuovo senso sovrapposto al primo: è sempre quel medesimo unico senso, rispetto al quale appariscono mutate soltanto le circostanze storiche.

---

(1) Nè dell'Impero né della Chiesa, *De Mon.* III, 4, 107 sgg.

Scrive Dante nel *De Monarchia*, III, 10: « sicut Ecclesia suum habet fundamentum, sic et Imperium suum: nam Ecclesiae fundamentum Christus est... Imperii vero fundamentum ius humanum est » (1). Nella scena del Paradiso terrestre i centri sono, l'uno di fronte all'altro, il Grifone e l'Albero, appunto quei due ' fundamenta '. E come della Chiesa nel *De Monarchia* è detto (III, 15) che la sua forma è la vita di Cristo, cosí si afferma nell'Epistola ai Fiorentini (§ 5), che le ' sacratissimae leges ' dell'Impero « iustitiae naturalis imitantur imaginem ». Diciamo dunque che il Grifone è anche la Chiesa ideale, e cosí l'Albero l'Impero ideale: Aquila e Carro, che a loro si contrappongono, sono invece l'Impero e la Chiesa storici. Ma forse Dante allude pure, in un'Epistola, la quinta, al concetto fondamentale della sua rappresentazione, che le offese recate all'Impero sono una rinnovazione del fallo di Adamo. Nel § 6, subito dopo l'affermazione che ' da Dio, come da un punto, si biforca la Potestà di Pietro e di Cesare ', egli ammonisce tutti che ormai è dato agli uomini di godere della nuova felicità instaurata dall'Impero, se però « culpa vetus non obest, quae plerumque serpentis modo torquetur et vertitur in se ipsam. » È sempre l'antica colpa, il *peccatum naturae*, ossia della prima offesa

(1) S'intende che *Ius humanum* vale qui ' diritto naturale ', non già, come forse altri intese, ' diritto positivo '.

alla Giustizia naturale, che ha gettato nei cuori i semi dell'ingiustizia, dalla quale in tutto libero è soltanto il mistico Grifone:

> Beato se', Grifon, che non discindi
> col becco d'esto tronco dolce al gusto!

Cristo aveva, durante tutta la sua vita, manifestato la sua connaturata ed essenziale giustizia anche coll'attestarsi sottomesso e ubbidiente all'Impero; anzi, è da aggiungere, aveva mostrato di riconoscerne l'autorità principalmente col voler nascere sotto di esso e voler morire per suo decreto. Il che sta in contrapposizione diretta col superbo peccato del primo uomo, del quale la santa compagnia, circondando la *pianta dispogliata*, susurra ora con profonda intenzione il nome, compendio di tutta la passata e, ancora, di tutta la futura infelicità umana, generata dall'ingiustizia. Egli aveva violato la pianta: rispettandola, afferma *l'animal binato* con parole che, venendo da lui, sono una rinnovazione dell'antico divieto, « si conserva il seme d'ogni giusto ». In fin de' conti, qui abbiamo il comando di Cristo, « date a Dio quel è di Dio e a Cesare quel che è di Cesare »; poiché non si può dare a Dio togliendo a Cesare, al quale ha dato Dio stesso. Ossia, poiché si toglie a Dio togliendo all'uomo, il quale non può esser condotto a raggiungere il suo fine supremo che è Dio, privandolo dei mezzi a raggiungere il suo piú prossimo fine della tranquilla e ordinata convivenza terrena, che a quel primo

è predisposto; e, infine, la Guida imperiale non è meno necessaria all'uomo della Guida papale, giacché sono entrambe, e ciascuna in una sua necessaria maniera, «remedia contra infirmitatem peccati».

Il Grifone, nella nostra scena, illustra subito le proprie parole col grande atto a cui procede: egli lega al piede dell'Albero, con una fronda dell'Albero (1), il timone del Carro; e quello si

(1) Non è lecito in lingua italiana intendere le parole «e quel di lei a lei lasciò legato» se non come faccio io qui e un poco mi stupisco dei commentatori che «quel di lei» lo interpretano stranamente '(il timone) ch'era cosa di lei', supponendo qui un'allusione alla leggenda del Legno della Croce. Ma piú strano ancora sto per dire che mi sembra, rispetto a Dante, del quale conosciamo bene i modi che suol tenere, l'attribuirgli una siffatta diretta allusione ad una leggenda estranea al suo racconto, e da lui non rammentata mai né prima né dopo. Altro è alludere direttamente alla leggenda, altro adombrarla in un particolare, e sistema proprio di Dante è solo il secondo. Ora, si può benissimo vedere un'allusione alla leggenda dell'Albero della Croce nelle parole «e quel di lei a lei lasciò legato», pur intendendole nel loro senso naturale e italiano. Il Grifone, facendo di una fronda dell'Albero il vincolo che mette in comunicazione e lega insieme Albero e Carro, attribuisce alla fronda stessa tale importanza, che noi possiamo veder balenare in essa i piú alti significati mistici. Questa fronda senza dubbio nel pensiero di Dante nacque dalla fronda leggendaria di cui fu fatta la Croce, ma egli, come suole, ne fece cosa tutta sua, dove la vecchia origine si può indovinare ma non chimicamente analizzare. Non si può dire che ora simboleggi proprio la Croce; ma, come dico nel testo, simboleggia certo l'opera di Cristo che ristabilí la concordia fra l'uomo e Dio, e quindi in essa balenano indistintamente la natura umana di Cristo, germoglio dunque

copre di fronde verdi e di fiori. Egli ha cosí compiuto la sua divina opera, che consiste nel ristabilire la distrutta comunicazione tra l'umano e il divino, reintegrando l'*Ius humanum* in ciò che gli era stato tolto, la sua naturale umile concordia con Dio. Ma si giunge al divino per via dell'umano, e, come organizzazione, umana cosa è anche la Chiesa, è perciò sotto il patrocinio del diritto comune, o imperiale, che la tiene a sé avvinta e le comunica della propria natura e de' proprii benefici. Di questa giusta e necessaria tutela la Chiesa lo contraccambia, infondendogli a sua volta della propria virtù, co' suoi mezzi invisibili e soprannaturali di benedizione spirituale, poiché, anche dopo aver cessato di essere sotto la diretta ispirazione di Cristo (1), rimane la depositaria della nuova legge rivelata, che ordina gli uomini al bene intelligibile e celeste. L'uomo dunque che nell'Eden, e tanto piú poi nel suo incerto e penoso cammino dopo la caduta, aveva

---

dell'Albero, la sua passione, la Croce stessa. Cose simili sono da dire della scena precedente, dove la sacra compagnia circonda la *pianta dispogliata*, mormorando Adamo. Qui pure si riconoscono elementi leggendarii, ma il crogiuolo della fantasia dantesca li ha cosí fusi che non si possono piú distinguere.

(1) Cioé, dopo che Beatrice è discesa dal Carro, del quale però rimane come a guardia. Si può dire che essa è *ante Ecclesiam*, ma sta *cum Ecclesia* (cf. *De Mon.* III, 3); questa ha però d'ora innanzi una sua indipendenza umana, della quale può, purtroppo, abusare.

mostrato di non saper stare sotto la simbolica guida dell'Albero, che sola, come sufficiente, gli era stata in origine destinata da Dio, ottiene ora il dono della seconda Guida: col rappresentante dell'*Ius humanum* collabora ora quello dell'*Ius divinum*. Ma non dimentichi di essere 'divino' in quanto a lui non spetta nulla di ciò che sia prettamente 'umano'! Né alcuno si attenti ad allentare o spezzare il sacro legame teso dal Grifone tra l'Albero e il Carro, poiché sarebbe un rinnovamento del delitto di Adamo!

Io non voglio studiare la genesi della rappresentazione dantesca, ma si noti come tutto tenda a stabilire la priorità dell'Impero, concretando in vigorosi ed efficaci simboli poetici l'energica affermazione della *Monarchia* (III, 13), che « Ecclesia non existente aut non virtuante, Imperium habuit totam suam virtutem; ergo Ecclesia non est causa virtutis Imperii, et per consequens nec auctoritatis ». Si consideri la scelta dell'Albero per simboleggiare l'Impero: poteva Dante andare piú in là? E come tutto ciò stride — lo ricordo perché l'occasione lo rende necessario — coi versi del primo canto dell'*Inferno*, in cui si afferma che Roma e l'Impero « fur stabiliti per lo loco santo U' siede il successor del maggior Piero »!

L'Albero del Paradiso terrestre, interpretato da Dante come l'*Ius humanum*, è dunque la piú alta ed energica espressione del suo sistema morale-politico, il quale, contro le teorie dei teologi,

che quasi distruggevano la *Lex naturae*, fondendola nella *Lex divina*, mette a capo dell'ordinamento del mondo questa medesima *Lex naturae*, mostrando, con argomentazione non meno arguta che audace, che la prima Legge divina impone l'ubbidienza della Legge umana. Allontanandosi dalle dottrine della sovranità popolare, almeno, per quello che se ne può comprendere, in quanto avessero puro carattere contrattualista, egli affermò ben alto l'origine divina del potere imperiale; ma nel tempo stesso riconobbe questa sua essenza divina in ciò che v'è di piú interamente e ineluttabilmente umano, la Legge di natura, che nobilitò quanto forse nessuno aveva fatto, nobilitando e rivendicando di necessità con essa, dalle maledizioni teologiche, la nostra natura umana (1).

---

(1) Dalla stessa trattazione della Legge divina, nel terzo libro del tomistico *Contra gentiles*, facilmente si può trarre la conseguenza che, tutta la legge umana essendo compresa nella divina dei due Testamenti, i depositarii di questa sono i depositarii di ogni legge. Un esempio indiretto trarrò da un libro che è tutto un esempio, il *De ecclesiastica Potestate* di Egidio Colonna (GIUS. UGO OXILIA, GIUSEPPE BOFFITO, *Un trattato inedito di E. C.*; Firenze 1908). A p. 14, per dimostrare che l'autorità papale è anteriore alla regia, si osserva che presso gli Ebrei, i quali vivevano sotto la legge divina del Vecchio Testamento, i re furono, per comando di Dio, ordinati dai sacerdoti. E se questo non avvenne presso i gentili, che vivevano sotto la legge di natura (« in lege naturae, ubi fuerunt regna gentilium »), ivi la potestà regia fu sempre ingiusta. E tanto poco vale per il Colonna la Legge di natura, che « quia quilibet nascitur natura

Ecco balenarci all'improvviso un altro aspetto dell'‘umanesimo’ di Dante, e piú ancora che nelle linee schematiche del sistema, manifestarsi nell'ardore di fede ch'egli trasfonde nella teoria, nella commozione colla quale s'inchina e impone a tutti d'inchinarsi davanti alla divina origine dei nostri diritti terreni. Da questa ardente e magnifica persuasione scaturisce una nuova filosofia della storia, che addita nel mondo, accanto al popolo eletto della Legge divina, un secondo popolo eletto, quello della Legge naturale, non meno predestinato da Dio e santificato dai segni infallibili della sua volontà, il Popolo Romano, rappresentante dell'Impero e cioè della missione terrena dell'uomo (1).

Rimane un'osservazione da fare, per dare il loro giusto luogo alle parole, non meno importanti che tormentate, di Beatrice a Dante, XXXIII, 85-90:

> ‘Perché conoschi’, disse, ‘quella scuola
> che hai seguitata, e veggi sua dottrina
> come può seguitar la mia parola,

---

filius irae, ideo nullus princeps erit dignus et verus princeps, nisi sit per Ecclesiam regeneratus spiritualiter », p. 124. Dante pensa proprio ad Egidio? Per es., questi, p. 19, prova che il sacerdozio precede il regno, perchè risale fino ai sacrifizii di Abele: ebbene, Dante mostra che coll'Impero si risale fino all'Eden!

(1) Un valente storico del diritto, F. Ercole, in un articolo utile, benchè un poco esteriore nel metodo, accetta tacitamente da me che l'Albero rappresenta l'*Ius humanum*, ma nega che sia l'Impero. E allora? Non si sciupa tutto? Vedi *Giornale stor. d. Letter. it.*, LXXII, 278 sgg.

e veggi vostra via dalla divina
distar cotanto, quanto si discorda
da terra il ciel che piú alto festina'.

È un altro rimprovero che Beatrice fa a Dante. Ella aveva messo a nudo, prima, le sue colpe come uomo (essersi dimenticato di lei appena morta, ecc.), e come poeta, insieme, o scrittore (al quale si riferisce, io credo, l'allusione alla *pargoletta*, XXXI, 59): ora lo colpisce come filosofo. E il peccato di Dante filosofo fu, anche nel tempo che compose una gran parte dell'*Inferno* (1), oltrecchè prima del 1300 certo anche dopo, di non aver compreso, o, in un periodo posteriore, di aver compreso soltanto a poco a poco ed in parte, che l'Impero non era fatto per la Chiesa, e che non meno della Chiesa, essendo fondato sulla stessa natura umana, era di origine divina. Durano ancora negli studii danteschi gli effetti di quella fredda e uggiosa interpretazione didattico-teologica del Poema, che, aiutata dall'esageratissimo ossequio verso gli antichi commenta-

(1) Di una di queste sue deficienze teoriche Dante ci dà espressa notizia nel *De Monarchia*, II, 1, ricordando che un tempo, « tantum superficialiter intuens », aveva pensato che il Popolo romano avesse acquistato il dominio della terra « nullo iure, sed armorum tantummodo violentia ». Si notino le parole: « quum videam populos vana meditantes, ut ipse solebam ». Ecco, in parte, *quella scuola*. Nel *Convivio* non è ancora detto espressamente che il dominio universale del Popolo romano sia *de iure*, cioè Dante forse non è ancora ben libero da S. Agostino.

tori, condusse a veder le cose a rovescio, pretendendo di far sgorgare, non la morale dalla vita, ma la vita dalla morale, e rinnegando o attenuando tutto ciò che nel Poema, come nell'anima di Dante, era piú attivamente e fieramente umano. Un suo effetto credo sia pure, se perfino dantisti spregiudicati e di larghe vedute non vogliono ancora riconoscere che le parole di Beatrice nell'ultimo canto del *Purgatorio* (vv. 52-90) formano una salda unità, che vi si tratta da capo a fondo soltanto dell'Impero, poiché la Giustizia divina interdice di recare offesa alla Giustizia umana, cioè all'Impero, e che la via *tanto distante dalla divina* quanto la terra dal Primo Mobile è quella dei teorici della supremazia papale (1), i

(1) La mia interpretazione è la sola che tenga conto dell'organismo delle tre scene, rappresentate nella grande Processione simbolica, e del senso letterale. Ecco lo sviluppo del dialogo fra Beatrice e Dante: — Se il tuo intelletto non fosse cosí offuscato, nell'*interdetto all'albero* avresti subito riconosciuto *moralmente* la Giustizia di Dio. Ma poiché finora il tuo sguardo non riesce a sostenere la luce del mio *detto* [il *detto* è, necessariamente, ciò che Beatrice ha pur ora *detto* sulla *pianta*], io voglio almeno ottenere, insistendo tanto, che ti rimanga impresso nella mente in un'immagine quasi materiale. — Una tale immagine infatti la porto scolpita nel cervello. Ma è anche vero che io non riesco ad affissare lo sguardo nel vostro *detto* [sempre quello di prima, naturalmente!]: perché mai mi accade questo? — Perché la *scuola* che hai seguitato finora è tanto lontana dalla verità divina che chi ha l'intelletto informato e irrigidito da essa, non può, senza uno sforzo di liberazione, penetrare nelle profonde cose da me dette [evidentemente la *scuola* non può che riguardare

quali pretendono di fare omaggio alla volontà di Dio e l'offendono. Ed era quella, purtroppo, della maggior parte dei contemporanei di Dante! I quali non comprendevano ancora che l'Impero umano è d'origine divina, e che Dio stesso ne gettò le fondamenta, quando la Chiesa era di là da venire, nel Paradiso terrestre mentre creava il primo uomo, e lo impose al rispetto e all'ubbidienza di tutti gli uomini, fin dal principio del *Genesi*, con la prima delle sue sante e irrevocabili Leggi.

Strano a dirsi! Al Paradiso terrestre di Dante, che per sé rappresenta il primitivo stato d'innocenza dell'uomo, e quindi la virtuosa felicità che con le sue sole forze può raggiungere l'individuo, ma nel tempo stesso è lí ad attestare con la sua *pianta dispogliata* che il genere umano, quale rimase dopo il fallo del primo padre, ha bisogno di una Guida terrena ed è infelice perché

---

queste medesime cose, pur ora dette da Beatrice; se no dove andrebbe la coerenza del ragionamento?]. — Solo ciò che segue ha l'aria di un significato piú generico, il che proviene dalle necessità drammatiche della scena; ma il vero è che qui pure soltanto colla mia interpretazione si giunge al fondo del pensiero, perché Dante vuol dire che egli non aveva prima avvertito, nel suo superficiale esame delle cose, che una teoria apparentemente cosí ortodossa, come è quella della supremazia della Legge 'divina' sulla 'naturale', potesse offendere la verità divina e rivelata. Beatrice conchiude: ma d'ora innanzi ti parlerò con parole piane; cioè non piú con tutti quei misteri che pareva offuscassero le sue parole circa la pianta.

questa non è stata ancora reintegrata nel suo pieno vigore e nel suo pieno diritto, ad un tale Paradiso terrestre c'è chi vuol assegnare per custode Matelda, contessa di Toscana, la grande nemica dell'Impero! Ma qui, dove Dante assurge alla sua seconda, alla sua vera 'Vita Nuova', rappresentando l'individuo umano, sovrano di sé stesso nella libertà dell'arbitrio, Matelda tiene il luogo che nella prima 'Vita Nuova' teneva Beatrice. Non torniamo a discutere se possa essere una delle donne, che furono piú vicine all'anima di Dante nella sua giovinezza (1). È certo che a Dante, pellegrino dei regni oltremondani, Iddio, fra le tante grazie di cui l'ha privilegiato, ha voluto fare anche questo dono, di parlare al suo intelletto con simboli che avessero la piú delicata e profonda efficacia sul suo sentimento, di incarnare i concetti piú alti e piú necessarii alla sua salute in persone care al suo cuore, e soprattutto in quelle amate da lui nel nobile e innocente periodo della sua giovinezza. Perciò Beatrice rappresenta la Rivelazione, e Matelda, qualunque cosa rappresenti, dovrebbe esser stata nella sua vita in alcuna relazione con Beatrice. Ma piú ancora che una singola e determinata persona, Matelda è la donna-angelo del *dolce stil nuovo*, che, in diretto contrasto con Eva, in luogo di trascinare l'uomo nell'abisso del male, lo in-

(1) Vedi le pp. 339 sgg.

nalza verso il supremo Bene; è, insomma, la seconda Eva, purificata dal fallo originale, ispirata da Colei che fu Vergine e Madre, illuminata da tutti gli splendori della poesia, nuova idealità umana della donna, fra quante mai ce ne furono la piú alta, che nel Paradiso della felicità terrena tende all'uomo la mano per guidarlo sicuro attraverso i fioriti sentieri, e nel suo ineffabile riso risplende la riconoscenza verso Dio, che ha fatto bella la terra perché l'uomo se ne compiaccia, e vi operi, secondo i sacri dettami della propria natura, in pace e in giustizia.

FARINATA

Francesco De Sanctis, che per il primo, dopo alcuni rapidi ma felicissimi accenni del Foscolo, ha rivelato agli italiani, e in genere ai lettori di Dante, la grandezza di Farinata, in un saggio che nelle sue grandi linee rimarrà sempre saldo e fondamentale, ha forse calcato un poco la mano nel ritrarlo come una figura non soltanto colossale ma alquanto rozza, di una soverchia durezza e semplicità di carattere. Anche piú che dalla sua magnifica analisi, questo appare dalla sua conclusione: Farinata è «ancora troppo semplice per l'uomo moderno»; a noi parla con voce piú intelligibile l'eloquente eroe del dolore, che non lascia nell'ombra una sola piega del proprio animo esacerbato, il Conte Ugolino.

Senza star a indagare qui per quali motivi, che avevano la loro radice nell'intima natura del suo genio critico, il De Sanctis giudicasse in tal modo, diciamo che è lecito pensare alquanto

diversamente, interpretando con diverse sfumature un certo numero di particolari, e che solo per questo altri critici possono credere di avere ancora qualche cosa da osservare sul grande personaggio dantesco. La breviloquenza di Farinata non è meno eloquente della ricca eloquenza di Ugolino; e se è vero che noi ci riconosciamo meglio in questo, la ragione non è nella diversità dell'arte, ma nella natura del sentimento medesimo che Ugolino rappresenta, il piú universale fra tutti i sentimenti umani. Per riguardo alla potenza creatrice dell'artista, viene spontaneo di affermare che nulla, nella stessa *Divina Commedia*, può colpire di ammirazione piú grande che quella stupenda successione, concentrata in pochi versi, di cosí varii stati d'animo e di cosí opposte e complesse situazioni drammatiche, che è l'episodio di Farinata.

Io scrissi, una ventina d'anni fa (1), che mi pareva di riconoscere in Farinata « un tumulto e una molteplicità di sentimenti opposti, quale doveva esser propria d'un uomo vivo e reale di quella tempra straordinaria. Egli è anzitutto un magnanimo, che sdegna ogni espressione esterna del dolore; ma riesce appunto per questo altamente tragico il contrasto fra la sua terribile immobilità esteriore e lo strazio dell'animo, che le sue parole rivelano. Egli fa quasi ostentazio-

(1) *Bullettino dantesco* cit., N. S., 1897-98, pp. 75 sg.

ne di durezza; ma la commozione di un animo profondamente generoso si palesa in quella prima confessione, venutagli quasi a forza sulle labbra come un sospiro: *quella nobil patria . . . alla qual forse fui troppo molesto*; e si palesa di nuovo e con maggiore intensità nel suo mutamento di tono, appena ha predetto a Dante l'esilio. Prima, il cozzo dei due superbi; ma dopo l'apparizione di Cavalcante, sebbene Farinata 'non abbia mutato aspetto, nè mosso collo, né piegato sua costa', è affatto mutato l'animo suo: in Dante egli non vede piú che un colpito dalla sua stessa sventura. La primitiva durezza lascia quindi il posto ad una profonda e quasi affettuosa tristezza. E l'animo di Dante, che v'era fin dal principio disposto dall'istintiva ammirazione pel magnanimo uomo, si mette subito all'unisono col suo, e si sviluppa fra i due una nuova simpatia, che permette di rivolgere il colloquio, come fra vecchi amici, a ragionamenti tranquilli e pacati» (1).

Poiché press'a poco rimane sempre questo il mio modo di vedere circa l'episodio, posso pro-

---

(1) Qualche modificazione al giudizio del De Sanctis propose poi anche GIULIO A. LEVI, *Studi estetici* (Città di Castello, Casa tipografico-editrice S. Lapi, 1907), in certe osservazioni su l'*Episodio di Farinata*, pp. 85-101, che sono piene di finezza e concordano in parte con le mie; inoltre FEDELE ROMANI, in una bellissima conferenza di Orsanmichele che è pubblicata nel *Giornale dantesco*, vol. XIV, quad. I, pp. 34-47.

varmi a svilupparlo piú ampiamente e a darne come le ragioni nelle pagine che seguono, dove non è possibile che tutto sia nuovo, ma sono però state scritte solo nella fiducia che qualche cosa di nuovo un lettore benevolo riesca a scoprirvi.

***

I due Poeti hanno cominciato a percorrere il cerchio degli Eretici, passando fra le mura della città di Dite e le arche infocate, dentro le quali stanno sepolti gli Epicurei; e Dante si rivolge a Virgilio con le sue solite domande, d'uomo o, talvolta, quasi di fanciullo avido di sapere. Virgilio risponde, mostrando di avergli letto nell'animo anche un desiderio che non aveva osato manifestargli. Era il desiderio che gli si mostrasse, tra quelli che ivi sospettava sepolti, alcuno dei famosi fiorentini che piú aveva nel cuore; forse, anzi, di trovar proprio il maggior eroe della generazione precedente, quel gran Farinata del quale, con ansiosa premura, fin dal principio del viaggio aveva domandato notizia a Ciacco. Di aver taciuto questo desiderio, il discepolo quasi si scusa, col suo tono abituale di modesta e affettuosa deferenza: egli voleva mostrarsi parco di parole, per seguire i ripetuti insegnamenti del Maestro.

Questo, del *dicer poco*, dell'esser *breve ed arguto*, dell'esprimersi con *parole conte*, cioè adatte,

cioè con senno e con sobrietà pensate e vagliate, era uno dei segni della saggezza e della distinzione d'allora. Quella borghesia fiorentina — sia pure adottando e adattandosi mode straniere — s'era formato un 'contegno', come avviene di tutte le società di forte vita e di spontanea originalità, ed era nel suo insieme un contegno di savio, del quale possiamo riconoscere la piú perfetta incarnazione in Virgilio medesimo: modestia e temperanza tranquille e sicure in sé, con un eloquio pacato e rado, pieno di una dignitosa soavità. Tale esterno contegno faceva parte essenziale della *cortesia*, cioè della virtú cavalleresca ch'era come il profumo dell'altra massima virtú cavalleresca, il *valore*, e adornava e fioriva la città di bei costumi e di gentilezza.

Ora ecco, *subitamente*, — tanto subitamente che Dante, riscuotendosi con istintivo senso di timore, si stringe al Maestro, — suona per la caliginosa aria infernale, fatta piú tetra dai lividi bagliori delle fiamme, una voce che ancor essa pare di un savio, oltre che per la brevità sentenziosa e acconcia delle parole, per la loro sobria, cortese, remissiva dignità:

O Tosco, che per la città del foco
vivo ten vai, cosí parlando onesto,
piacciati di ristare in questo loco.
La tua loquela ti fa manifesto
di quella nobil patria natio,
alla qual, forse, fui troppo molesto.

Chi pensa a Farinata come ad un rozzo e violento soldato, può forse stupirsi di trovarlo subito qui sotto tutt'altro aspetto che sotto quello di un duro e impulsivo uomo di spada. Senonché Farinata è uomo di spada, sí, ma latino, ma italiano, di quell'alba della nostra nuova, e insieme pur sempre antica, civiltà italiana; e l'aspra forza del suo animo non esige altra abituale manifestazione esterna che la corretta e umana gravità del contegno. All'udire le sue parole, prima di veder lui stesso, ci sembra di aver dinanzi un gentiluomo dignitosamente cortese e di nobile sentire, che apprezzando da buon intenditore l' 'onesto parlare' di quel suo concittadino, confacente allo straordinario privilegio concessogli di andar vivo per il regno dei morti, sente il desiderio d'intrattenersi un poco con lui. Ma mentre, come si conviene, nell'esprimere la sua preghiera gli dà contezza dell'esser suo, vuol anche prevenirlo in proprio favore, andando incontro con nobile franchezza a quel qualsiasi giudizio ch'egli potesse aver fatto della sua passata condotta verso la patria comune.

Questo verso, « alla qual forse fui troppo molesto », è pieno di involontarii sottintesi e di sfumature. È certo, in primo luogo, una presentazione, con implicito benché quasi inconscio il sentimento che ha Farinata della propria importanza di grande e di capoparte, per la quale dovrebbe riuscir gradito anche a quel vivo di arrestarsi a

parlare con lui; ma è nel tempo stesso quasi una sorpresa o un'improvvisa violenza che fanno i suoi sentimenti alla sua volontà. Dal fondo della sua tomba di fuoco, il vecchio ghibellino, che ha amato Firenze, benché a suo modo, con una vera passione d'amore, ad un tratto ha udito risuonare alcuni accenti dell'idioma materno, e dentro di sé ha sentito un impetuoso risveglio di quell'amore. Ma chi sarà quel cittadino di Firenze che, per una grazia inaudita, andava visitando da vivo gli *empi giri* d'Inferno? Farinata non può immaginarlo, ma il suo spirito si dispone verso di lui ad un deferente abbandono. Sulla sua bocca l'impeto della commozione si raffrena e rallenta dentro i consueti argini della compostezza sociale, che è in lui una cosa medesima col geloso istinto della propria dignità; ma pure, come si atteggia involontariamente ad una mollezza d'accento, che poco doveva conoscere, la voce di quest'uomo di guerra!

> La tua loquela ti fa manifesto
> di quella nobil patrïa natío...

Lingua materna e patria si fondono nel suo sentimento; la loquela natia si addolcisce sulle sue labbra in un sospiro, e diciamo pure, benché si tratti di un Farinata, in un musicale sospiro... Poi, una mezza confessione gli sfugge. Qualche cosa punge il cuore di Farinata, come quando, nel ricordo di una persona cara, ci assalgono dub-

bii improvvisi, che ci sono gravi, se verso di lei siamo sempre stati quali ora vorremmo esser stati. Chi sa come giudicava di lui quell'ignoto concittadino, privilegiato di tali grazie? Le parole gli vengono fuori lente, un poco interrotte, come di uomo nel cui animo qualche cosa fa forza, inducendolo ad ammettere come possibile ciò che fino ad ora avrebbe considerato stolto ed ingiusto: « alla qual, fórse..., fui troppo molesto ». Cosí questo verso è il primo dei tre o quattro grandissimi versi, nei quali, come in singole definitive sintesi, Dante ha chiuso la storia dell'anima di Farinata; e questo primo si congiunge coll'ultimo, col maggiore di tutti, « colui che la difese a viso aperto », delimitando come dentro un igneo cerchio l'essenza piú nobile e pura di quell'anima, l'amor della patria.

È però vero che un Farinata commosso e remissivo, per quanto ben còlto e reale, non potrebbe venir troppo innanzi sul primo piano, senza che fosse falsato il complessivo aspetto dell'uomo. Noi abbiamo qui intravveduto in un rapido lampo quella parte del suo carattere, ch'egli medesimo certo chiudeva con piú gelosa cura nel fondo di sé stesso, non perché meno degna, ma perché le tempre virili rifuggono da ciò che è piú esposto ad assumere le apparenze della debolezza. Perciò non è che un lampo, e scompare. Ma è anche vero che questo è per noi un Farinata soltanto udito, e non ancora veduto. La

vista è una sorpresa: quelle erano le parole di quel titano? Ed essa ristabilisce l'equilibrio, supplendo con un nuovo elemento di giudizio alle parole, e come irrobustendole, se qualche cosa parevano avere in sé di meno poderoso; ma nondimeno è anche necessario aver udito quelle parole, per moderare con esse l'impressione quasi soverchiamente gigantesca e superba della vista, come è necessario ai nostri occhi temperare con alcun schermo la luce troppo viva del sole.

Poiché non credo che mai uomo si sia presentato ad occhio umano in piú formidabile aspetto che Farinata all'occhio di Dante. Non so se fossero gigantesche le proporzioni della sua persona, ma tali parvero a Dante, soprattutto per la fiera suprema maestà dell'atteggiamento (1). La superba immobilità del titano acquista ancora

---

(1) Mi par probabile che Dante ricordasse, nel figurare il suo Farinata qui ed in seguito, l'ultima scena dell'*Hercules Oetaeus* di Seneca, dove l'eroe arde immoto e imperterrito sulla pira, vv. 1740 sgg.:

> Inter vapores positus et flammae minas,
> *immotus*, *inconcussus*, *in neutrum latus*
> *correpta torquens membra*, adhortatur, monet...
> ...Urere ardentem putes.
> Stupet omne volgus, vix habent flammae fidem,
> *Tam placida frons est*, *tanta maiestas viro*.

Certo, Seneca descrive e narra, piú che non riesca a rappresentare, ma non manca di nobiltà e di efficacia. Vedi *Bullettino* cit., XXI, 241 sgg.

risalto dal movimento ch'è intorno a lui: Virgilio stesso parla con ansiosa concitazione e sospinge Dante in fretta verso la tomba di Farinata; ma egli è là, terribilmente impassibile sul suo letto di fuoco. Già lo vediamo grandeggiare imponente nelle parole di Virgilio: 'quel Farinata a cui stava rivolto il tuo pensiero, eccolo, diritto, fuori della sua tomba!'

Dalla cintola in su tutto il vedrai (1).

Tutto . . . Anche solo *dalla cintola in su* era dunque già un tutto straordinario! E quell'*in su* dà la spinta alla nostra fantasia verso l'alto. Ma le parole del Maestro non sono ancora che poco in confronto dell'impressione che subisce ed esprime il discepolo:

Io avea già il mio viso nel suo fitto,

gli occhi fitti dentro i suoi occhi: Dante stesso s'ingrandisce in quest'atto, mentre la maestà esterna di Farinata già si subordina alla sua nobiltà interiore:

ed ei s'ergea col petto e con la fronte,
come avesse l'inferno in gran dispitto.

S'ergea..., *col petto e con la fronte*! Cosí si descrivono le montagne, o anzi cosí si creano, ad-

(1) Questo *vedrai* non è felice e ritarda; ma credo che Dante non si sarebbe lasciato cosí prender la mano dalla rima, se *vedrai* non rispondesse in parte a quel suo istintivo bisogno, di poeta stupendamente visivo, di rappresentare sia i movimenti sia le cose in diversi momenti successivi.

dossando ad un blocco enorme un altro anche enorme. Dante che vide ciò che videro i poeti delle età primitive rappresentando le mitiche gigantesche stirpi umane, ha creato Farinata simile alle montagne, per il soverchiare della sua imponenza fisica; poi, con un altro puro atto della sua quasi onnipossente volontà, ha dotato quella traboccante energia fisica di una anche piú vasta e superba energia morale: « come avesse l'inferno in gran dispitto! ».

Si parla spesso di Dante scultore, richiamando il confronto di Michelangelo e profondendo la parola *titano*; ma qui certo nessuna di queste parole è sciupata, e Michelangelo è presente con tutto il suo spirito. Il personaggio dantesco, come se veramente fosse sbozzato dal titanico pollice dello scultore, è già tutto intiero in quel suo unico atteggiamento, che basta alla pienezza della sua vita, ad ogni profondità della sua anima. È questa la maggiore delle sculture colossali di Dante, e soltanto una le s'avvicina, benché, piuttosto che michelangiolesca, sia degna di chiamarsi, per il sublime decoro della sua maestà, fidiaca: quella dell'altro dantesco eroe dell'amor di patria, Sordello, la grande *anima lombarda*.

Dante, spinto innanzi con premurosa e affettuosa violenza da Virgilio, — quasi ch'egli si fosse obbliato nello sguardo di Farinata, — si trova ai piedi della tomba.

Tosto che al pié della sua tomba fui,
guardommi un poco, e poi, quasi sdegnoso,
mi domandò: 'chi fur li maggior tui?'

Non diremo che Farinata abbia avuto una delusione; ma pure, quando circostanze straordinarie mettono in moto la fantasia, quell'indefinito a cui essa si attende, difficilmente trova modo di appagarsi nella presenza della realtà. Farinata, l'uomo maturo (doveva essere sui sessant'anni quando morí, un anno prima che Dante nascesse), non s'aspettava di vedersi innanzi almeno un quasi coetaneo, una figura veneranda e autorevole di capo-famiglia, di capo-parte? Quel piccolo uomo, che faceva una modesta figura ai piedi della sua tomba; quell'ignoto, che appariva di una generazione molto piú tarda della sua, era dunque colui per il quale il suo spirito aveva quasi a forza abbandonato per un istante il suo atteggiamento di eroica impassibilità? Lo guarda un poco, e poi, non veramente *sdegnoso*, — benché qualche cosa di altero sentisse nel suo contegno l'anima sensibile e fiera di Dante, — ma col piglio di chi assume o riprende una sua naturale superiorità, gli domanda, non chi egli si fosse, ma chi fossero stati i suoi maggiori.

Chi fu tuo padre? è domanda da eroi omerici, naturale verso un giovane il cui padre si presume di aver potuto conoscere. Farinata, che non può finora essersi molto mutato da quella prima disposizione del suo sentimento, tutto proteso verso là donde gli veniva quasi una fresca aura della pa-

tria, parla altero, ma certo non senza un persistente fondo di simpatia. La differenza dell'età, da lui ora osservata, lo allontana da Dante; eppure egli lo riavvicina in certo modo a sé, rivolgendo il pensiero a' suoi maggiori, che poteva sperare d'aver avuto familiari.

Ma una delusione è per lui la risposta di Dante, benché fatta con premurosa e ingenua volontà di riuscirgli gradito. Egli aveva dunque davanti un discendente de' suoi piú fieri avversarii! Mentre il suo spirito si rivolgeva con impeto verso la patria, mentre anelava ad udir notizie de' suoi da chi fosse capace d'intendere il suo antico e irrimediabile cruccio, il destino, quasi a sfida, rincrudiva in lui l'acerbità dei ricordi. Pensieri simili a questi debbono agitarsi nel suo cuore, confusamente; qualche cosa si risveglia in lui del suo aspro istinto di partigiano, di lottatore; nondimeno è soltanto un oscuro lievito che sommuove il fondo della sua coscienza. Le sue parole si colorano, bensí, un poco di quell'improvviso sentimento ostile, che in lui nasce come risposta alla presunta ostilità di colui che ha di fronte, ma non sono una meditata offesa. L'atto di *levar le ciglia in soso*, nell'immobilità di tutta la grande persona, è quello di chi, sorpreso e colpito, si mette sulle difese, e lo commentano o interpretano le parole; queste tuttavia non sono in fondo che la concitata constatazione di un fatto spiacevole:

Fieramente furo avversi
a me, ed a' miei primi ed a mia parte . . .

'Ma costoro furono de' miei piú fieri avversarii!'. Farinata pronuncia col tono dell'uomo gravemente sorpreso quel lungo avverbio *fiéraménte*, sul quale s'indugiano i principali accenti di tutto il verso; un altro accento è sopra *a me*, ma altri anche piú forti, io credo, sul commosso *ed a' miei prími ed a mia párte*, il quale segna come un crescendo di cruccio: Farinata, anche piú dell'offesa fatta a sé, sente quella fatta a' suoi maggiori, alla parte. Ed ecco, la propria opera di vendicatore gli riappare come una conseguenza naturale e ineluttabile dei torti altrui, *sì che* . . . È il verso che il De Sanctis ha chiamato il *veni vidi vici* di Farinata, e che ha veramente qualche cosa dello schianto di un fulmine:

sí che per due fiate li dispersi.

È accaduto in Farinata quello che suol accadere nelle nature generose e tenaci: esse possono indursi a riconoscere qualche loro torto, mentre guardano pacatamente l'insieme; ma riacquistano intiera l'aspra sicurezza dei torti altrui e della propria ragione, se provocate rianalizzano i particolari dei fatti.

Ma il piccolo uomo, che, in atto modesto e raccolto di reverenza, ascoltava attento il titano? Oh maraviglia! All'udir rammentate in quel modo le sventure de' suoi maggiori, egli non si

umilia, non trema, ma si raddrizza cosí come se volesse con la sua statura emulare il gigante. Egli non può indugiarsi a scrutare la varietà dei sentimenti da cui sgorgano le parole di Farinata, né se veramente suonino offesa contro di lui; basta ad offenderlo la cupa energia con cui sono pronunciate, e rende colpo per colpo:

> 'S'ei fur cacciati, ei tornar d'ogni parte',
> risposi lui, 'l'una e l'altra fiata:
> ma i vostri non appreser ben quell'arte!'

Che cosa poteva contrapporre Farinata? Era vero. Alla cacciata del 1248 i Guelfi avevano risposto ritornando due soli anni dopo, nel 1250; alla cacciata del 1260, seguíta alla sconfitta di Montaperti, ritornando soltanto sei anni dopo, nel 1266, e nell'occasione di una vittoria guelfa anche piú grande e memorabile che la vittoria ghibellina dell'Arbia, quella di Benevento, dalla quale gli avversarii non s'erano rialzati mai piú. La paurosa potenza distruggitrice di Farinata, espressa in una frase folgoreggiante di semidio sicuro ed invitto, era colpita duramente nella sua base dalla mordace e veritiera ironia del piccolo uomo vivo, in cui si palesava inaspettatamente il buon sangue de' suoi maggiori, che avevano fronteggiato gli Uberti. Che cosa risponderà Farinata? Quasi concepiamo un ansioso dubbio che il colosso non sia capace di sostenersi in quel suo atteggiamento di superiorità piú che umana.

Ora, ecco, un brusco mutamento di scena svia a questo punto opportunamente, per alcuni istanti, la nostra attenzione dal gigantesco protagonista. Entra di mezzo un personaggio nuovo, inaspettato, singolare. Alla *vista*, all'apertura scoperchiata della tomba, s'affaccia una testa, fino al mento, come di uno che si fosse levato a stare in ginocchio, e col piglio inquieto ed ansioso dell'uomo che cerca e s'attende di veder chi non vede, dopo avere invano frugato con gli occhi per l'incerta tenebra intorno a Dante, a lui si rivolge piangendo: se tu sei privilegiato di tanto per l'altezza del tuo ingegno,

mio figlio ov'è? perché non è ei teco?

Soffermiamoci un momento ad esprimere la nostra ammirazione per la stupenda abilità tecnica di costruttore di scene e d'inventore d'espedienti drammatici che Dante ha dimostrato, interrompendo col nuovo episodio l'azione violenta del dramma che si svolge. C'è qui non solo la prodigiosa fertilità di Dante inventore e creatore, ma c'è pure quella grazia e quell'agile e disinvolta facilità per la quale saremmo disposti a pensare, piuttosto che a lui, a poeti drammatici greci o francesi. Tanto piú che la momentanea sospensione non rimedia soltanto ad una situazione dalla quale pareva non si potesse uscire se non col danno di Farinata, cioè del dramma, ma ci fa dono anche di un nuovo capolavoro,

di diverso ma non meno immediato e pungente interesse, che, dopo la tensione di prima, di quel fiero contrasto di passioni, permette al nostro sentimento di distendersi pianamente e piamente a prender parte all'ansia e al dolore di un padre.

E a prender parte nel tempo stesso — tanto straordinariamente molteplici sono le fonti da cui scaturisce ciascuna ispirazione di Dante e perciò gli scopi che persegue e raggiunge — alla generosa e magnifica esaltazione che il Poeta, in brevi parole, fa di un suo compagno di poesia, dell'amico della sua giovinezza, Guido Cavalcanti. Fortunati coloro che amarono Dante Alighieri e ne furono amati o ammirati! Questo episodio è il monumento di Guido.

> Se per questo cieco
> carcere vai per altezza d'ingegno,
> mio figlio ov'è?

E Dante a queste parole riconosce subito colui che parlava. Quale altro padre avrebbe avuto il diritto di alludere in tal modo a suo figlio? Perciò, quantunque Dante poi, in omaggio alla verità e all'energica sincerità della propria coscienza, non dubiti di far comprendere che, se Guido sarebbe stato degno per la nobiltà dell'ingegno di tentare il viaggio d'oltretomba, questo viaggio però egli lo faceva da solo, e riconosca cosí che a Guido era mancato, per salire più in su, il necessario divino nutrimento spiri-

tuale della poesia classica, della poesia di Virgilio, pure egli lo colloca sopra un piedistallo tanto alto, che umile è al confronto quello che già da sé stesso s'era innalzato co' suoi malinconici e luminosi sonetti, con le sue fragranti ballate.

Ma giriamo largo intorno al *disdegno* di Guido, e torniamo al padre di lui, per quel poco che è opportuno a ricongiungerci col nostro argomento. Il povero padre, come tutti sanno, riceve da Dante una risposta che lo piomba nella piú crudele ansietà, per quell'ambiguo *ebbe*, « forse cui Guido vostro ebbe a disdegno »; interpreta questo nel modo che gli detta il suo violento e angoscioso amore per il figlio, cioè come l'annunzio di una sventura, come l'annunzio che il figlio non era piú nel mondo dei vivi; vede di ciò una conferma nella momentanea perplessità di Dante, e, quasi fulminato, ricade giú, supino, nel baratro.

Ma quell'altro magnanimo, a cui posta

Dante si era ivi fermato,

non mutò aspetto,
né mosse collo, nè piegò sua costa,
'E se', continuando al primo detto,
's'egli han quell'arte', disse, 'male appresa,
ciò mi tormenta più che questo letto.
Ma non cinquanta volte fia raccesa
la faccia della Donna che qui regge,
che tu saprai quanto quell'arte pesa!'.

Che ripresa trionfale! Farinata, che s'era quasi celato a noi per qualche istante, ritorna ad un tratto in piena luce, piú grande, piú ferreo, piú invitto che mai. E vi ritorna piú umano. Nonostante quell'ostentazione sovrumana d'impassibilità nei tormenti, egli confessa il suo tormento, con un verso fatto sublime dalla terribile antitesi di due strazii ugualmente sconfinati:

ciò mi tormenta più che questo letto!

E, nonostante la fiera sicurezza di sé con cui dianzi si era riconosciuto davanti a Dante autore della ripetuta dispersione dei suoi, e nonostante che ora, nell'annunciargli la sua prossima sventura, potrebbe gustare la feroce gioia di un contraccambio di vendetta, Farinata non ha lo scopo di vendicarsi. Durante l'interruzione di Cavalcante — della quale forse non aveva neppur avuto chiara coscienza — egli era rimasto assorto in sé, profondato nel fiero assaporamento della piaga novellamente riapertagli da quello sconosciuto nel cuore; ma questa era, per un'alta e nobile mente riflessiva come la sua, anche una purificazione. Egli vedeva come il fulminatore giaccia fulminato a sua volta, come si alterni la sventura altrui con la nostra sventura. La durezza, sempre pronta a risorgere in un impeto di passione nell'uomo d'armi, nel partigiano, già lasciava di nuovo l'adito ad una meditabonda umana tristezza. E vi contribuiva potentemente

il fatto che egli, leggendo nel futuro, scorgeva con che terribile ironia fossero per rispondere gli avvenimenti all'ironia che Dante aveva, come una freccia avvelenata, scagliato contro il suo petto. Prima che per cinquanta volte si raccendesse la faccia della Luna (che, sotto il nome di Ecate, regge l'Inferno — sono accenni mitologici di cui Dante opportunamente si serve a dar colore quasi superstizioso di mistero —), prima che passassero cinquanta mesi, i Guelfi Bianchi avrebbero tentato con Firenze, dopo le vie della riconciliazione, anche quelle della forza, e tutto invano, e con quella Luna del giugno 1304 ogni speranza di ritorno sarebbe tramontata per loro, forse per sempre!

Ma l'ironia della sorte voleva ancora che in quel tentativo del 1304 fossero compagni ai Guelfi, e a Dante medesimo, i Ghibellini, anzi gli stessi discendenti o successori di Farinata, e che i feroci avversarii d'un tempo si trovassero accomunati in un medesimo scorno, in un medesimo strazio. No, la vendetta, se desiderio di vendetta fosse covato nel suo cuore di magnanimo, era da lasciarla al destino, che cosí terribilmente la comparte fra tutti. L'ironia guelfa non era piú amara dell'ironia ghibellina, in bocca di compagni di sventura, nè questa di quella. Le parole di Farinata scendono tristi e pacate, come un ricordo e un ammonimento all'uomo compagno e partecipe del suo stesso dolore, vittima dello stesso destino.

E di nuovo egli vede in lui, adunque, uno che sarà capace d'intendere anche il suo dolore e di giudicare con equità, non meno dei suoi torti di partigiano, le sue ragioni d'esule. Quello che aveva cercato e che sulle prime aveva sperato di trovare in Dante, un amico, ad un tratto gli riappare in lui, quale lo cercava, e, per un capriccioso gioco del destino, amico proprio perché avversario. Le parole, con cui aveva cominciato, *alla qual forse fui troppo molesto*, sono ora di nuovo in fondo al suo sentimento, e hanno soltanto qui la loro conclusione, nella domanda che gli scoppia dalle labbra su ciò che gli stava fitto nel cuore, rivolgendosi dentro ad esso come una lama di coltello: seppure egli aveva avuto colpa, come poteva Firenze perdurare implacabile nel suo atroce odio contro gli Uberti?

> Dimmi: perché quel popolo è sí empio
> incontr' a' miei?

Si sente che Farinata, benché il suo spirito sia già asceso ad una superiore sfera di equanimità e di tragica calma, a stento, ricordando l'odio fiorentino, raffrena un movimento di sdegno.

La risposta di Dante possiamo attendercela. Su Farinata e perciò su tutta la sua schiatta gravava il tremendo ricordo di Montaperti, dove l'acqua dell'Arbia si colorò di tanto sangue quanto non era mai stato tratto dalle vene del popolo

fiorentino. Il modo come Dante si esprime mostra che egli stesso ha negli occhi, benché non gli venga che dai ricordi altrui, lo sgomento di tutto quel rosso di sangue; ed è pure un'indiretta conferma della formidabile potenza di Farinata. ' Per questo, anche oggi, il popolo nostro, nella nostra chiesa ' — Dante dice (come pare da intendere) — ' fa orazione a Dio perché disperda per sempre il pericolo che gli Uberti risorgano '. Evidentemente il sentimento di Dante non è discorde da quello de' suoi concittadini: alla sdegnosa espressione di Farinata *quel popolo*, egli, con un'antitesi in cui perdura alcunché del suo atteggiamento ostile ed ironico di poco prima (atteggiamento che la dura predizione del dannato veggente, nonostante il tono con cui vien pronunciata, non era troppo adatta a mutare), contrappone quell'affettuoso *nostro*, ' nel nostro tempio ', includendo sé con gli altri e quasi escludendo Farinata; e soprattutto, poi, contrappone all'aspro aggettivo *empio* la scena di tutto un popolo, che pietosamente leva le braccia a Dio per stornare da sè un nuovo strazio, un nuovo *scempio*. Purtroppo io debbo di necessità forzare un poco l'espressione, determinare ciò che è vago, render crudamente preciso ciò che non è se non un'impercettibile sfumatura. In Dante non sono che fuggevolissimi accenni ad uno stato d'animo che in lui stesso è già vinto, lontani brontolii superstiti di una tempesta alla quale è già succeduto il sereno.

Né Farinata vi presta attenzione. Egli scuote il capo sospirando, come chi riceve un'immeritata offesa, o un'offesa a cui non è adeguata la sua colpa. Egli si difende: non era stato solo! non si era certo mosso senza gravi ragioni! Questo *né certo senza ragion* è come il motivo fondamentale della sua coscienza. Ma ad un tratto prorompe: se con una folla egli era stato alle offese contro Firenze, solo era egli stato alla sua difesa!

> Ma fu' io solo, là dove sofferto
> fu per ciascun di torre via Fiorenza,
> colui che la difese a viso aperto!

Nel concilio di Empoli, dopo la battaglia di Montaperti, mentre i Ghibellini di Firenze e di fuori, inferociti dalla vittoria, già s'accordavano per disfare l'ostinata città guelfa, egli solo si era opposto, affermando « che se non fosse altri che egli solo, mentre ch'avesse vita in corpo, con la spada in mano la difenderebbe »: il che, — osserva il Villani, con uno di quei belli esempi della storia romana, che anche a noi non farebbe torto tornar a scovarli nei vecchi libri della nostra gente, — egli « fece a guisa del buono antico Camillo Romano, come racconta Valerio e Tito Livio ».

Farinata, certo, non solo non era mai stato cosí grande, ma solo allora fu grande. E tutto l'impeto della poesia dantesca, tutto questo magnifico sviluppo di carattere tende verso que-

st'ultima azione, sulla quale soltanto, infine, il monumento della sua gloria, se cosí posso dire, si asside fermamente e sta. Com'era crollato al primo energico urto il vanto soldatesco e di partigiano, di cui Farinata, seppur quasi involontariamente, s'era mostrato fiero, di avere, quasi con la sola sua vista, due volte dispersi gli avversarii, i concittadini! Non era questa dunque la vera 'azione', non era la sua vera grandezza. D'allora in poi, dopo la breve sospensione dovuta al Cavalcanti, Farinata era venuto ricostruendo d'altri massi ciclopici l'edificio della sua gloria. Nel contrasto del fuoruscito ghibellino col cittadino ancora fedele alla tradizione guelfa della patria, noi vediamo sempre piú venir fuori in luce dal profondo dell'animo di Farinata la parte fondamentalmente eroica e magnanima del suo carattere, l'uomo e il cittadino sempre piú dominare sul partigiano, finché anche al suo sguardo sfolgora piena ed intera l'essenza della propria gloria nel vanto di aver dato, non morte, ma vita alla patria. E la stupenda sintesi è compiuta. Al verso di un sublime meccanico

> sì che per due fiate li dispersi,

che è come la sommità del Farinata colossale, ma spiritualmente ancora imperfetto, viene a sostituirsi, prendendone in eterno il posto, come significativo del vero e maggior Farinata, gi-

gante di corpo e di volontà buona, il verso della sublimità morale:

colui che la difese a viso aperto.

Perciò il canto di Farinata, in cui l'episodio secondario del Cavalcanti anticipa l'apoteosi del sentimento dell'amor di padre, che raggiunge poi cosí alte vette in quello di Ugolino, è, non meno elevatamente e piú compiutamente che il canto di Sordello, l'apoteosi dell'amor di patria: lottano insieme, in quel contrasto dei due grandi personaggi, le ombre superstiti del ghibellinismo e del guelfismo, facinorosi e funesti, e ad un tratto esce fuori a dissiparle, con la sua luce sfavillante e soave, Firenze, la madre comune, la patria.

*
* *

Credo opportuno aggiungere poche parole per determinare quale sia stato, nel concetto del Poeta, il posto e l'ufficio del personaggio di Farinata nell'architettura dell'*Inferno* e, in generale, della *Commedia*. La ricerca non dovrebb'essere priva d'interesse anche per la poesia, quantunque oggi per l'elemento architettonico della poesia si affetti tanto dispregio.

Quando, allontanandosi dalla tomba di Farinata, Dante lascia scorgere a Virgilio il suo turbamento per la minacciosa profezia che aveva udito di sé, questi non cerca di rassicurarlo, ma gli annunzia che in Paradiso saprà da Beatrice

quale sia per essere il suo destino. Il vero è che Dante non da Beatrice seppe lassú 'di sua vita il viaggio', ma da colui che ne prese le veci, il cavaliere crociato Cacciaguida, il capostipite della famiglia Alighieri, che nei canti XV, XVI e XVII del *Paradiso* unisce insieme l'esaltazione della Firenze ideale dei primi umili tempi con l'esaltazione del suo grande nipote Dante Alighieri, fondata sulla predizione medesima delle sue prossime sventure, della persecuzione e dell'esilio.

Sarebbe vano ricercare come avrebbero potuto svolgersi gli episodii, se veramente fosse stata Beatrice a far quelle predizioni; ma importa osservare come nel fatto si svolgono, e quale relazione il preannunzio, sebbene impreciso, stabilisca tra quei canti celesti e questo nostro canto infernale. I canti di Cacciaguida — lo abbiamo già detto una volta (1) — non corrispondono al nostro soltanto, ma e al nostro e al quindicesimo, quello di Brunetto Latini, e al sedicesimo, di Guido Guerra, del Tegghiaio e di Jacopo Rusticucci, vale a dire dei magnanimi fiorentini della generazione precedente, grandi contemporanei guelfi del grande ghibellino Farinata, verso i quali Dante con cosí commossa riverenza s'inchina. In tal modo nel *Paradiso* si ha quasi un riflesso idealizzato e sublimato di que-

(1) A pp. 306 sg.

sto gruppo di canti dell'*Inferno*, e in un luogo come nell'altro il centro ideale è Firenze, Firenze antica e moderna, maledetta e adorata, la città di Marte e la città del Batista, di fronte alla quale si drizza ad inveire ed ammonire la figura sempre piú grandeggiante del poeta, con tutto il suo amore e il suo dolore e la coscienza di un'altissima missione a lui confidata dal cielo.

L'*Inferno*, non ci stancheremo di ripeterlo, è il Poema dello sdegno e dell'odio recente, tuttora caldo e ribollente, di Dante contro i due grandi complici del misfatto della rovina dei Bianchi, che fu la distruzione della stessa Firenze, contro cioè la Firenze dei Neri e contro Bonifazio VIII. L'episodio di Francesca, che quasi apre la cantica, le imprime un carattere di universale umanità, a somiglianza di quello di Ugolino che quasi la chiude; ma dopo di esso il Poeta — che già aveva annunciato l'*Inferno* come il poema dell'azione e della lotta, con la fiera invettiva contro i pusillanimi, e ne aveva fatto, con l'episodio di Celestino, come una sarcastica dedica a Bonifazio — può lasciare che per lungo tratto domini sulla scena al primo posto Firenze, fin quasi cioè a quel terribile canto XIX, che, contenendo l'invettiva contro i Pontefici simoniaci, è come il programma religioso-politico dell'intiero *Inferno*, ed è la prima esplicita condanna, tra sarcastica e tragica, di Bonifazio. Su per il sesto canto, dove Ciacco profe-

tizza che le tre funeste faville, *superbia*, *invidia* ed *avarizia*, porteranno a rovina la *città partita*, e per il cerchio degli iracondi dove apparisce in atto specialmente la *superbia* (1) in uno dei tristi cittadini di Firenze, l'Argenti, giungiamo in cospetto del magnanimo Farinata, col quale tutta la storia della vecchia Firenze risorge viva e palpitante nelle sue atroci lotte di fazioni, nel dolore de' suoi figli esuli e nell'indomito amore che pur sempre li avvince spasimando alla nemica e dolcissima madre.

Con questo canto dei grandi ghibellini (« qui entro è lo secondo Federico »), di fronte ai quali solo il Poeta rappresenta le tradizioni guelfe (2), e coi due canti, già ricordati, dei grandi guelfi, è come chiusa tutta in un'unica sintesi la storia

---

(1) E in certo modo l'*invidia*. Per i peccati (d'origine aristotelica) puniti nello Stige, v. *Bullettino* citato, XXIV, 100 sgg.

(2) A Federico verrà poi consacrato quasi un canto suo proprio, che è quello di Pier della Vigna, dove la sua memoria è rivendicata, ma con tanto tranquilla imparzialità, che è evidente il Poeta essere ancora lontano dall'ardente e fremente passione che si risvegliò in lui per l'Impero alla venuta d'Arrigo. — Naturalmente il poeta è poeta e le sue prime ragioni sono quelle dell'arte, cosicché a nessuno, credo, verrà in mente di obbiettare che episodii come quello di Capaneo non rientrano in questo schema politico, fiorentinesco e papale, dell'*Inferno*. Come il gruppo dei Centauri, così l'episodio di Capaneo è un'ispirazione classica: sono i momenti in cui in Dante più domina, al di fuori di ogni preoccupazione e di ogni ricordo estraneo, la gioia della pura creazione artistica.

delle due generazioni precedenti, e la sintesi è questa: che pur in mezzo alle colpe, che furon poi il solo retaggio di Firenze degenere, ivi trionfava ancora cortesia e valore, e nei cuori, nonostante i traviamenti delle passioni di parte, risplendeva una luce che li frenava e attutiva ed era in grado di indirizzarli verso il bene, l'amore della patria comune. Quello che nei canti dell'*Inferno* è concetto, forse piú che apertamente espresso, simbolicamente adombrato, è affermazione esplicita e luminosa nei canti paralleli del *Paradiso*, con la commossa descrizione del *riposato e bello* viver di cittadini in Firenze antica, e con la rassegna delle piú illustri e benemerite schiatte cittadinesche di quel perduto tempo felice.

Certo, nel *Paradiso*, tutto composto dopo la morte di Arrigo, dopo che l'ultima speranza e l'ultima illusione di un prossimo rinnovamento del mondo fu scomparsa dal cielo dell'anima di Dante, si direbbe che il cuore del Poeta si riavvicini, in un'amara soavità di memorie, alla patria, e i rimpianti risuonano con una crescente tenerezza d'età piú matura, e di nuovo nell'anima sua, tenacemente attaccata come a tutti i suoi amori a tutte le sue illusioni, qualche speranza rinasce.

Ma se è diverso il tòno, identico è nella sua essenza il motivo. E non solo rispetto al Poeta, di cui nell'*Inferno* e nel *Paradiso* è rivendicata

la dignità morale come uomo e come cittadino, ma anche e soprattutto rispetto a Firenze. Anche nell'*Inferno*, come nel *Paradiso*, il Poeta rappresenta, come abbiamo detto, una Firenze ideale del passato. E se nel *Paradiso*, proiettando il suo sogno anche piú addietro nel tempo, Dante giunge a tramutare la piccola Firenze delle origini e della prima cerchia di mura nella città ideale della virtú, della saggezza e del sangue puro, cioè nell'ideale aristotelico della città-stato, senza confusione di classi, senza intemperanze o predominii né dell'una classe estrema, troppo alta, né dell'altra classe estrema, troppo bassa, il fatto è nondimeno che, quanto piú la realtà si allontana, tanto piú il sogno diventa sogno. Il *Paradiso*, dove va crescendo per forza di cose la contemplazione, è in gran parte nel sogno e nel personaggio evanescente di Cacciaguida; l'*Inferno* che è, e vuol essere, azione, è nella realtá del vivo esempio e del vivo carattere di Farinata. Ed è dunque qui pure, in questo magnifico gruppo di canti infernali, una nobile e grande Firenze che ci viene innanzi, ma piú reale di quella: la Firenze della generazione di Montaperti e di Benevento, avvolta in una simpatica luce di dignità e di elevatezza morale, alla quale si contrappone, nello sfondo o della rappresentazione o del pensiero del poeta, la dura e malvagia Firenze odierna, divorata dalla cupidigia e dall'invidia, in balia della gente nuova,

straziata dalle parti, ma senza piú fiamma di generosi impeti e generosi obblii. Ora, quella Firenze ideale di un prossimo passato, non scevra bensí di colpe per l'ardore delle sue sfrenate passioni di parte, ma però grande, magnanima, eroica, quella Firenze ha il suo simbolo piú alto nell'eretico Farinata.

Il quale poi — terminiamo con questa ovvia ma non trascurabile osservazione — è nel cerchio dell'eresia, ma non ha con esso se non una relazione affatto esterna; cioè il dato storico, noto al Poeta, che Farinata, una quindicina d'anni dopo la sua morte, era stato processato dagli inquisitori per sospetto d'eresia e condannato. Ma nessun carattere o indizio, che faccia riconoscere o sospettare un eretico, ha voluto il Poeta imprimere nel suo personaggio: egli è per presupposto un eretico, ma nel fatto, cioè nella poesia, è soltanto un uomo, un nobile uomo, un grand'uomo. Anche per questo si potrebbe affermare che Dante l'eresia non l'ha sentita, se non in quanto fosse accompagnata da atti di violenza esterna, cioè come scisma e ribellione, nel modo che teorizzò esplicitamente, poco dopo, Marsilio da Padova. Senza voler esagerare, senza attribuir valore di cosa meditata a ciò che sarà soprattutto un inconscio e spontaneo moto del sano e robusto sentimento di Dante, merita di essere avvertito che egli ha osato immaginare, e creare, un uomo tutto nobile e puro nonostante

la colpa teologica. L'errore dell'intelletto non ha in questo turbato, in nessuna maniera, le ricche e sacre scaturigini del sentimento e della volontà; e se Farinata arde eternamente nella sua tomba di fuoco, l'incendio, per lui, come per l'Ercole Oetèo, di cui forse ritrae qualche sembianza, non è che un rogo di espiazione per le colpe umane commesse in umani e non ingenerosi traviamenti della passione, una luce di gloria per il modo come egli ha saputo, in un grande amore, purificarsi e redimersi.

LA COSTRUZIONE
E L'ORDINAMENTO DEL PARADISO
DANTESCO

(*) Si discusse per qualche tempo in che relazione stia nella terza cantica della *Divina Commedia* il Paradiso delle Sfere con la 'candida Rosa' dell'Empireo; e, benché la discussione avesse in apparenza quasi solo uno scopo esegetico, in fondo ad essa sta un problema di critica artistica, cioè quale valore poetico abbia la costruzione dantesca del Paradiso, e se la prima e la seconda parte, le Sfere e l'Empireo, siano o non siano cosí intimamente collegate da formare una vera

(*) Quest'articolo fu pubblicato nel volume *Studi letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna* (Firenze, Ariani, 1911), a pp. 893-935, e qui doveva essere inserito con qualche modificazione, ma per intero; senonchè da ultimo la necessità di non ingrossar troppo il volume, mi costrinse ad abbreviarlo, specialmente col toglierne tutta la parte esplicativa o dimostrativa. Come solidità ci perde, ma forse per chi si contenta di una esposizione sintetica ci guadagna. — Esso riassumeva e compieva altri miei scritti precedenti (*Fanfulla della Domenica*, XXX, n. 49, e *Bullettino della società dantesca italiana*, N. S., XV, pp. 189 sgg.), che contraddicevano a certe idee di DOMENICO

e armoniosa unità. C'è chi si illude di raggiungere la desiderata unità facendo della Rosa nulla piú che una monotona ripetizione del Paradiso delle Sfere, e c'è invece chi, riconoscendo la vanità di un tale tentativo, nega qualsiasi relazione tra i cosiddetti due Paradisi, ma poi, sentendo di non poter anche negare, senza far torto al Poeta, che formino un'unità poetica, cerca questa là dove in nessun modo potrebbe trovarsi, in concetti dottrinali o teologici. Il problema coinvolge tutta la questione dell'architettura e dell'ordinamento del *Paradiso* e si suddivide in due o tre questioni minori, circa ciascuna delle quali esporremo brevemente il nostro modo di vedere.

I.

Taluno credette di salvaguardare l'unità dei due Paradisi, facendola dipendere da un dato affatto esterno, da una teoria scolastico-mistica

---

RONZONI, *I fondamenti dell'ordinamento morale della 'Divina Commedia'* ecc. (Monza, 1906). Molte obbiezioni (a tacere di quelle assai curiose del Ronzoni medesimo, *Fanfulla d. Domenica*, XXXI, 7) mi mosse L. FILOMUSI GUELFI (nel *Giornale dantesco*, XVII, pp. 24-30), e insomma mi consigliò di starmene alla sua vecchia idea che il *Paradiso* sia ordinato secondo i Doni dello Spirito Santo. Mi dispiace di non aver potuto contentarlo. Per un importante libro del dotto padre gesuita GIOVANNI BUSNELLI, *Il concetto e l'ordine del 'Paradiso' dantesco*, in 2 voll. (nella *Collezione di Opuscoli danteschi inediti o rari*, dir. da G. L. Passerini, numm. 105-109, 110-113; Città di Castello, 1911, 1912), vedi il cit. *Bullettino*, N. S., XXIII, 150-158.

sui varii tipi della visione di cose oltremondane e sulla corrispondenza allegorica di essi coi varii cieli. La visione si distingue in 'sensibile', cioè percepita coi sensi, come quella di Baldassare; 'immaginaria' o 'fantastica', in cui le immagini corporee si affacciano direttamente alla fantasia, come accade nelle visioni dell'*Apocalissi*; infine, 'intellettuale', che, senza aiuto di immagini, penetra l'essenza della verità divina, come fu il caso nel *raptus* di S. Paolo. Seguendo un suggerimento di S. Tommaso (*Summa theologica*, II-II, q. 175, art. 3), si farebbe corrispondere alla visione sensibile il paradiso delle Sfere, all'immaginaria il Primo Mobile, all'intellettuale l'Empireo (1).

Ma, in primo luogo, come si può, pensare che Dante volesse determinare con cosí grande scrupolo, grado per grado, il tipo della sua visione, quando egli dice di ignorare perfino se sia salito al cielo col corpo o soltanto in ispirito? Egli credette di vedere con gli occhi del corpo, questo egli ci dice espressamente e questo è essenziale per il poeta. Quando Beatrice, nel quarto canto (vv. 37 sgg.), ammonisce Dante che le ani-

---

(1) L'autore dell'ingegnosa trovata fu il FILOMUSI GUELFI, in un articolo del *Giornale dantesco*, V (1898), ristampato poi, con modificazioni, ne' suoi *Studi su Dante* (Città di Castello, 1908), pp. 133 sgg. Vi aderí, proponendo qualche miglioramento, che non tocca la sostanza delle cose, E. PROTO, *Giornale dantesco* XVIII, (1910), quad. 2.

me che aveva veduto nella Luna, gli erano ivi apparse soltanto « per far segno » a lui del grado spirituale, in cui sono collocate, di merito e di beatitudine, e che « cosí parlar conviensi » all'ingegno umano,

> però che solo da sensato apprende
> ciò che fa poscia d'intelletto degno,

è chiaro che il Poeta, con queste ultime parole di una verità scolasticamente ovvia, vuol dirci che la sua visione non fu intellettuale (come fu da ultimo di necessità quella ch'ebbe della Trinità divina), e anzi non fu nemmeno visione immaginaria, ma ch'egli vide realmente al modo umano, coi sensi. E riesce vano ogni sforzo rivolto a scoprire in seguito in alcun'altra frase alcun accenno a mutamenti avvenuti nell'assorto Poeta rispetto al genere di visione. Nello stesso Empireo egli non avverte nulla di molto diverso da ciò che aveva già avvertito nell'ottava sfera, sentendo la sua mente, « fatta piú grande », uscir di sé stessa; e nei versi (XXX, 58 sgg.)

> di novella vista mi raccesi,
> tanto che nulla luce è tanto mera
> che gli occhi miei non si fosser difesi,

allude anzi nel modo piú chiaro al suo vedere sensibilmente, o, se vogliamo esser molto meticolosi, alla sua persuasione, illusoria o no, di vedere col mezzo dei sensi. Infine, quando nell'ultimo e supremo progresso della sua visione gli

si disvela la 'candida Rosa', egli beve all'onda di luce, ma con «la gronda de le palpebre» sue (XXX, 88 sgg.); modo singolare di descrivere il profondo cambiamento avvenuto in lui, se dovessimo intendere ch'egli bevve la luce celestiale co' suoi occhi mortali, proprio per perder l'uso di questi e non veder d'ora innanzi se non col lume dell'intelletto.

Sono quelle di lassú cose sovrumane, sulle quali non si estende il dominio dei sensi? Il Poeta non contraddice, ma egli sa tuttavia di non aver avuto altra impressione che quella di uno straordinario rafforzamento della sua potenza visiva. Il che significa, nel suo linguaggio, ch'egli non ha voluto smuoversi da quella sua primitiva posizione di dubbio (I, 73 sgg.):

> S'io era sol di me quel che creasti
> novellamente, Amor che 'l ciel governi,
> Tu 'l sai,

e per non perdere i privilegi della visione, cioè della poesia umana, e non avviluppare in troppo complicati fili la mente del lettore, non ha voluto distinguere neppur là dove il filosofo e il teologo gli consigliavano di distinguere. D'altra parte, egli era troppo bene esperto della *Summa theologica* per non sapere che anche in Tommaso non sono infrequenti le interpretazioni allegoriche occasionali, alle quali non è da attribuire altra importanza che quella di una soluzione momentanea o di un elegante esercizio dia-

lettico; e se avesse avuto presente la *Quaestio* di cui facciamo questione, avrebbe subito riconosciuto in essa uno di codesti complementi decorativi e superficiali del sistema.

Il fatto è che di un piccolo e secondario motivo allegorico, quasi ornamentale, sembra realmente che anche il Poeta si sia compiaciuto nel *Paradiso*, benché non di quello che additano, esagerandone tanto il significato. Un'intenzione riposta traspare veramente da qualche velato accenno. Di cielo in cielo la vista di Dante si fa sempre piú acuta e perfetta, pur senza mutar mai di natura; ma, fra questi molteplici gradi di progresso, pare che il Poeta voglia segnalarne alcuni sopra gli altri: il momento del passaggio dai primi tre cieli al quarto, dove egli premette un lungo preambolo, invitando il lettore a considerare la bellezza e la sapienza dell'ordine che regge il mondo, e innalza a Dio una preghiera di ringraziamento (X, 1 sgg.), come aveva già fatto all'entrare nel primo cielo, della Luna (II, 29 sgg.); il momento dell'arrivo alle stelle fisse (XXII, 106 sgg.); quello in cui perviene al Primo Mobile (XXVII, 76 sgg.-XXVIII, 1-12), e i due che seguono, dell'Empireo. Se contiamo come un primo momento quello ch'è il vero principio del viaggio celeste, l'arrivo nella Sfera della Luna, abbiamo sei gradi di ascendente perfezione visiva, tutti fra loro omogenei, i quali però sono coronati da un settimo, che

volendo, potremo piú facilmente riguardare come distinto di natura fra gli altri, quando a Dante è fatta la suprema grazia della visione intellettuale di Dio.

Il pensiero corre facilmente ai noti gradi della contemplazione, a quelle «illuminationum suspensiones», come dice Bonaventura nel famoso *Itinerarium mentis in Deum,* «quibus anima quasi quibusdam gradibus et itineribus disponitur, ut transeat ad pacem», e dall'una all'altra delle quali si sale, come insegnano i mistici, con l'aiuto della preghiera. Anche per Dante «ipsa rerum universitas est scala ad ascendendum in Deum» (*Itiner.*, c. I). Quei gradi erano già venuti in mente all'acuto uomo che scrisse l'Epistola a Cangrande, e aveva perfino indicato le fonti del Poeta (§ 28), pur nominando, anziché Bonaventura, il suo predecessore, a cui molto deve, Riccardo da S. Vittore. Con Bonaventura possiamo computare i gradi dapprima come tre, considerando l'anima ciò che è fuori e sotto di lei, ciò che è dentro di lei, ciò che è sopra di lei. Sono, in Dante, le sette sfere, le stelle fisse col cielo cristallino, l'Empireo. Ma ciascun grado si sdoppia. Fuori dell'anima troviamo le cose sensibili, la Natura, in due momenti, quello del *Senso* e quello dell'*Immaginazione*; ai quali in Dante rispondono a capello i tre pianeti inferiori (che stanno ancora dentro l'ombra della terra e dell'imperfezione) e i quattro superiori. Si noti

il preambolo del decimo canto, che ci richiama vivamente ai caratteri del secondo grado, dell'*Immaginazione*, nel quale l'anima, avendo già contemplato nel primo grado la bellezza e l'ordine del mondo creato come *vestigium* del Creatore, passa a considerarli come sua *imago*.

Dentro di sé l'anima ritrova l'immagine quasi umanizzata della Trinità divina, e dal visibile sale all'invisibile: ecco le stelle fisse con Cristo, e poi il Primo Mobile con le Gerarchie angeliche. Il terzo grado, cioè il quinto e sesto sottogrado, è tutto Dono divino, Virtú infusa: cosí penetriamo fino nella vera sede di Dio, nell'Empireo. Ma al primo affisarsi direttamente nell'eterna luce, l'occhio s'abbaglia e nulla vede, perché, come dice con alta parola Bonaventura, sulle tracce dello pseudo-Dionigi, « assuefactus ad tenebras continuas et phantasmata sensibilium, cum ipsam lucem summi Esse intuetur, videtur sibi nihil videre; non intelligens quod ipsa caligo summa est mentis nostrae illuminatio » (c. V). E' ciò che Dante esperimenta nel sollevarsi all'Empireo (XXX, 49 sgg.):

> Cosí mi circonfulse luce viva,
> e lasciommi fasciato di tal velo
> del suo fulgor, che nulla m'appariva.

Poi, rinforzato l'acume degli occhi, egli vede « supra se, per divinae lucis similitudinem super nos relucentem » (c. VII); finché gli è dato

tuffarsi nella stessa divina luce, « in ipsa luce », e dagli « ombriferi prefazii » del vero penetrare fino al medesimo vero, che è la ' candida Rosa '. Nel quinto grado, dove, secondo Bonaventura, si contempla Dio come l'Essere, manda i suoi ultimi insufficienti bagliori la conoscenza umana, e le alte cose divine compaiono ancora sotto un tenue velo di immagini di terrena bellezza (1): sono i fiori, i giardini, gl'incanti primaverili e i fulgori di gemme, di cui la Gerusalemme celeste ride talvolta nelle visioni anche de' mistici piú trascendentali, e seduce le ingenue fantasie degli umili. Dante, che in sé comprende tutta l'anima medievale, è vinto egli pure per un istante dal seducente spettacolo d'una primavera terrena fatta celeste; ma subito d'un balzo si solleva alla visione piú eccelsa e piú vera, ed oh meraviglia! come supremo splendore fra tutti gli sfavillanti splendori di cui aveva finora visto cinte e nascoste le anime beate, gli si rivela l'aspetto stesso corporeo della figura umana. Tutto era finora un'ombra del vero; questo è il vero: perché? Forse perché, come dice Bonaventura, nel sesto

(1) Come qua e là altrove, quasi si direbbe che Dante quí pensi, pur elaborandole a modo suo, ad alcune parole di Bonaventura, *Itinerarium*, c. V: « Sed sicut oculus, intentus in varias colorum differentias, lucem per quam videt cetera non videt,... sic oculus mentis nostrae, intentus in ipsa entia particularia et universalia, ipsum Esse ..., licet primo occurrat mente per ipsum alia, tamen non advertit ».

grado, o quasi nella sesta giornata, il contemplante, che considera Dio come il Bene, nelle proprietà delle tre Persone « vede l'uomo fatto ad immagine di Dio », e 'l'immagine visibile dell'invisibile Bontà divina' è Cristo-Uomo, cosicché negli innumerevoli aspetti dei beati, che per « più di mille soglie » si allargano nella 'candida Rosa', trionfa glorificata nei cieli l'immagine che il figlio di Dio, assumendola, aveva glorificato giù in terra.

Un altro 'perché' dell'apparenza corporea che assumono i beati della Rosa, forse piú profondo ed essenziale e forse non contradittorio con questo, indicheremo da ultimo; per ora concludiamo i nostri cenni sui sei gradi della contemplazione, simboleggiati nel *Paradiso*, — dei quali è coronamento il settimo, « mysticum et secretissimum, quod nemo novit nisi qui accipit », la visione dell'Essenza divina, — osservando per essi quello che avremmo osservato della teoria della triplice visione, quando ci fosse sembrata sostenibile: che Dante li ha considerati, rispetto al loro significato dottrinale, come un canovaccio esterno, da lasciare in una discreta penombra, se non in quanto giovasse a preparare l'ultimo e supremo grado. In realtà, essi danno piuttosto rilievo all'architettura o all'ornamentazione, non dottrinale ma poetica, della cantica. Se Dante avesse accentuate, invece di dissimularle o sfumarle come fece, le linee divisorie di

confine tra un grado e l'altro, avrebbe portato la molteplicità dove era necessario regnasse una salda benché svariata unità. Invece una differenza essenziale non appare neanche tra le Sfere e l'Empireo. E dire che si è voluto riconoscere in quell'altro ben piú rigido e ingombrante canovaccio della triplice visione, il mirabile cemento che trasformerebbe in unità la paventata duplicità dei due Paradisi! E' il rovescio del vero; o piuttosto non è né diritto né rovescio, perché non si comprende come concetti dottrinali e allegorici esterni possano accrescere o scemare unità nell'intimo della poesia.

II.

Piú importante e difficile è determinare i principii dell'ordinamento delle anime nelle Sfere. Non si può supporre che Dante non le abbia disposte secondo un principio etico, se non si voglia mettere il *Paradiso* in contrasto colle altre due cantiche e pretendere che Dante sia tutt'ad un tratto divenuto un altr'uomo, incurante di quella simmetria della quale si mostra sempre cosí meticolosamente preoccupato, e di quegli insegnamenti morali che sono lo scopo del Poema. Senza dubbio, il criterio del merito e della beatitudine è in paradiso la Carità; ma questa, essendo i suoi gradi quasi infiniti, suppergiú quanti sono gli individui, non si presta ad una suddivisione e classificazione sistematica, quale era

necessaria a Dante per ordinare i celesti personaggi nel modo che richiedevano i suoi fini di artista e i suoi fini di moralista. Riserbando dunque l'ordinamento prettamente teologico all'Empireo, egli, in quella specie di Paradiso provvisorio, o atrio del vero Paradiso, che sono le Sfere, sovrappose al criterio della Carità (che ivi pure è fondamentale ed essenziale, ma rimane nell'ombra) un criterio teóricamente secondario ma nel fatto predominante, che a quello nel suo complesso si riduce e, provenendo dalla filosofia morale, fornisce una classificazione di carattere etico, umano (1). Egli volle cioè che in questa classificazione la morale umana avesse almeno quella maggior prevalenza che le sia lecito raggiungere, colà dove l'elemento umano della virtú non può trovarsi scompagnato dall'elemento sovrannaturale, e fonte di ogni merito e di ogni premio è la Grazia. Siffatto criterio è quello delle Virtú morali, che son comprese nel proprio dominio dal Libero Arbitrio, e propriamente delle quattro tipiche e fondamentali tra esse, le Virtú cardinali: con queste si uniscono le Virtú intellettuali, in quanto sono cristiana-

(1) Basterebbe quasi da sé quest'osservazione a mostrare la vacuità delle formule con cui il Vossler, in contraddizione con ogni piú evidente principio d'estetica e con i suoi proprii, si mise all'opera, superiore veramente alle sue forze . . . di distruggere il *Paradiso* (vedi il quarto e ultimo volume del suo libro *Die Göttliche Komödie*; Heidelberg, 1910).

mente partecipi della moralità. Il Paradiso delle Sfere è una gerarchia e una didattica delle Virtú; è un'Etica. Che tuttavia in Paradiso non si possa pensare l'umana virtú se non già trasformata in virtú cristiana, o acquisita e infusa, simboleggiano, dominando su tutte dal cielo delle stelle fisse, le Virtú teologali.

Mentre dunque il merito, in fondo, non è altro che Grazia, e nella Rosa non appare altro elemento che questo, le Sfere si presentano, possiamo dire, come il regno del Libero Arbitrio. Le anime ivi ci appaiono quali abbiamo potuto giudicarle nel mondo, secondo la nostra scienza umana; artefici, mediante le loro virtú e i loro vizii, del proprio destino: nell'Empireo domina essenzialmente l'opera e la volontà di Dio. Come vide acutamente, e quasi solo, il calunniato autore della Lettera a Cangrande (§ 8), anche nel *Paradiso* il Poeta ha per suo scopo essenziale di mettere in vista l'uomo in quanto ha meritato « per arbitrii libertatem ». O meglio: il Libero Arbitrio sta nelle Sfere in prima linea, come costitutivo della vera umanità, ma propriamente si ha in esse una compiuta analisi dell'atto umano meritorio, che lo risolve ne' suoi elementi; sicché ciò che a noi è intrinseco, la Volontá, vi appare fiancheggiato da ciò che all'anima è estrinseco ed inferiore, benché necessario all'essenza dell'uomo, il fondamento naturale; e da ciò che all'anima è pure estrinseco ma superiore e ne-

cessario a meritarle la beatitudine, cioè l'ispirazione divina, la Grazia. Due sono nell'uomo i principii delle azioni, aveva detto fra gli altri Alberto Magno: la Natura, governata dagli astri, e la libera Volontà; entrambe hanno la parte che loro spetta nel Paradiso delle Sfere, e il terzo principio, il principio divino, che si sottintende più che non si metta in vista, è, poiché si tratta del Paradiso, l'occulta sorgente luminosa che tutto illumina e a suo modo colorisce e vivifica.

La scelta dei cieli come sede, almeno apparente e momentanea, delle anime beate, fu idea poetica cosí felice e naturale che viene sulle labbra il vocabolo 'necessità'; ma la necessità poetica era ispirata e determinata dalle teorie metafisiche, allora comuni e inconcusse, sulle influenze dei corpi celesti. Si tratta di un vero sistema filosofico e cosmologico, di origine platonico-aristotelica, passato attraverso fantasie neoplatoniche e interpretazioni arabe e fatto suo dalla Scolastica, che collegava di grado in grado, dall'infima alla piú eccelsa, le creature con Dio, culminando nella dottrina delle Gerarchie angeliche, e rappresenta un nobilissimo sforzo, tentato dalla mente umana, per coordinare in una grande sintesi l'Universo. Nella mirabile costruzione dantesca le Sfere sono dunque anche il regno delle influenze, le quali hanno la loro prima sorgente lassú nell'alto dell'ultimo cielo corporeo, il Primo Mobile, dove rotano i *nove cerchi d'igne*

Nella costruzione cosmologica di Dante sarebbe mancato un elemento essenziale, s'egli non avesse fatto il posto che le spettava «all'opra delle rote magne», cioè «al fondamento che Natura pone». La Carità è Grazia, ma se la Grazia è in qualche misteriosa proporzione con le Virtú, le Virtú sono determinate intimamente dalla Natura. La Volontà che, non avendo un organo corporeo, è immune dalle influenze celesti e libera, può combattere colla Natura, dominarla, sollevarsi altissima sovr'essa, non può però distruggerla, non può fare che l'io diventi un altro io, che l'impostatura psichica individuale muti il suo carattere connaturato e indelebile. L'individualità nel sistema filosofico dantesco, che è l'aristotelico tomismo, è data dal corpo, cioè dalla Natura, cioè, in ultima analisi, dagli astri. E le anime dantesche, apparendo negli astri, tacitamente affermano che ad essi debbono la loro impronta individuale, fattasi manifesta in quelle particolari Virtú, e in certo modo confessano il lor 'desio dei corpi morti', anzi, come è possibile, quasi ritornano ai cari corpi, dei quali pur tanto hanno recato con sè.

È il cielo, dunque, che «i nostri movimenti inizia». Esso determina la complessione del corpo, e in questo modo rende anche l'anima, pur senza intaccarne l'originaria libertà, piú e meno disposta a questa o a quella virtú intellettuale e morale. Cosí una costruzione che parte dall'or-

dinamento astrologico dei cieli, il cui carattere è la necessità naturale, si trasforma spontaneamente in un sistema etico, di ordinamento secondo le Virtú, il cui carattere è l'umanità e la spirituale libertà. Ma questo a sua volta, nella disposizione dantesca, porta implicito in sé, benché nascosto, l'ordinamento sovrannaturale ed essenziale secondo la Grazia.

All'occhio nostro sfugge l'interno movente delle azioni, palese soltanto al Giudice supremo e infallibile: noi giudichiamo l'interno dall'esterno, cioè l'impulso virtuoso dagli atti; e perciò, adattandosi alla nostra capacità, il Paradiso delle Sfere è disposto in modo che a noi sia dato di intendere immediatamente la relazione del premio col merito, in quanto questo è classificato per generi, cioè virtú per virtú. Eppure vi rimane salvo il principio dell'ordinamento dell'Empireo o della Rosa, secondo la Carità o la Grazia, che non è per generi ma per individui; poichè non soltanto è lecito ma è necessario supporre che i gruppi d'anime moventi incontro a Dante sfera per sfera, via via ch'egli sale i gradini, appartenenti ancora al mondo sensibile, dell'immensa scala celeste, siano opportunamente scelti nei gradi 'spirituali' dell'Empireo, in modo che un certo numero d'anime possano raggrupparsi insieme sotto una data virtú. È ben possibile che nell'Empireo, dove Iddio assegna di seggio in seggio le anime e soltanto secondo la loro fiam-

ma individuale di carità, qualche asceta si trovi collocato in grado meno alto di un giusto principe della terra o di un pio guerriero o di un sapiente espositore dei libri sacri; ma è però naturale che questo non sia il caso comune e che, nell'immensa moltitudine delle anime della Rosa, possa venir fatta una scelta in modo che dai gradi piú alti si muovano soltanto asceti, per formare il gruppo di Saturno, dai gradi immediatamente inferiori soltanto principi giusti, per formar quello di Giove, ecc. Noi abbiamo bisogno di schemi e le Sfere ci danno uno schema. Ma tutte le anime che appariscono in Saturno hanno certo nella Rosa grado piú alto di tutte quelle che appariscono in Giove, e così via; e in tal modo, se anche nell'interno dei gruppi le differenze individuali di merito spariscono o si lasciano intravvedere solo indirettamente e di rado, nell'insieme, gruppo per gruppo, la graduazione dell'Empireo, corrispondente all'ardore di Carità, è conservata, dalla Sfera piú bassa alla piú eccelsa.

III.

Tuttavia nelle Sfere, pur lasciando ora quella astratta e approssimativa graduazione di merito che l'Etica pone da virtú a virtú, si riconosce una suddivisione piú larga, che potremmo dire si tocchi direttamente, benché genericamente, col criterio della Carità, e avrà avuto anche que-

sto scopo, nel pensiero del Poeta, di stabilire qualche diretto rapporto tra le Sfere e l'Empireo, benché per sé non sia che una attestazione dei contatti reciproci che debbono avverarsi tra i varii ordinamenti del merito morale. Al sistema delle Virtú il medioevo soleva sovrapporre quello delle due, o anzi tre Vite, Vita mondana, Vita attiva, Vita contemplativa (1). La prima è piuttosto un difetto di virtú; la seconda s'informa delle Virtú pratiche o morali, o propriamente, come dicemmo, delle quattro virtú tipiche, dette cardinali: Prudenza, intellettuale-pratica, che guida e regge tutta la schiera; Temperanza, Fortezza e Giustizia. Infine, la terza, la Vita contemplativa, ha il suo regno nelle Virtú intellettuali-speculative, intese bensí in senso cristiano; in modo che anch'esse diventano partecipi della moralità, e costituiscono la somma Sapienza umana che s'affisa nella contemplazione della Legge eterna. Ora, la Vita mondana, es-

(1) S. Bernardo, parlando della scala che Giacobbe vide salire dalla terra al cielo, scrive: « In hac scala sunt positi omnes ad vitam aeternam praedestinati . . ., tres ordines hominum, scilicet saeculares, activi et contemplativi. Saeculares sunt in minori gradu, activi sunt in altiori loco, contemplativi vero sunt in summo », *Liber de modo bene vivendi ad sororem*, c. LIII. I *saeculares* sono i mondani, « qui terrena quaerunt et diligunt » ; tipo di essi è in Dante Giustiniano. In Cunizza e Folchetto la vita mondana era stata veramente 'voluttuosa o bestiale', ma il pentimento li redense.

sendo un difetto di virtú, implica per sè stessa un difetto di Carità, di 'vero amore', i cui raggi «in su poggian men vivi» (*Par.* VI, 116 sg), e le anime che in essa furono involte appariscono in due dei pianeti inferiori, Mercurio e Venere; mentre nel piú basso, la Luna, quello degli spiriti che mancarono ai voti, sono 'relegati' (per l'istante in cui Dante deve vederli) coloro che dalla Vita piú alta ridiscesero alla piú bassa, per un difetto di volontà (1). Cosí Dante trovava una adatta sede anche alla virtú in ritardo, come quella di Cunizza o di Folchetto, o alla virtú mediocre, che troppo abbonda nel mondo perché non debba abbondare anche in cielo. E poi, se no, dove dovrebbero prender posto le anime che piú a lungo soggiornarono nel Purgatorio? I tre pianeti inferiori sono quelli che, come già sappiamo, stanno ancora, cosmologicamente e astrologicamente, dentro l'ombra della Terra.

Delle virtú della Vita attiva due, la Fortezza e la Giustizia, risiedono, chi non lo riconosce?

---

(1) Si noti però, a comprendere che nel Paradiso delle Sfere non si può mai metter da parte lo schematismo, che, a rigor di termini, dovrebb'esser lecito immaginare che, nell'Empireo, perfino una monaca la quale abbia infranto i voti, o un principe che per tutta la sua vita si sia compiaciuto della fama mondana, possano venir assegnati a sfere spirituali di 'maggior salita', purché abbiano saputo riscattare le loro deficienze da ultimo con un ardore infinito di carità e, dunque, per una speciale grazia divina.

in Marte ed in Giove; e non si può dubitare che la Prudenza abbia il suo luogo là dove si trova colui che fu 'senza pari' in 'regal prudenza', cioè nel Sole, con Salomone (1). Ma Saturno, l'ultimo e piú alto pianeta, è senza dubbio la sede della Vita contemplativa, e cioè della Virtú intellettuale; e, se non consideriamo la semplice pratica dell'ascetismo (che, come dicemmo, potrebbe talvolta conciliarsi anche con una carità di grado non sommo), ma attribuiamo agli spiriti di Saturno l'eccelsa Sapienza delle cose divine e secondo questa determiniamo l'essenza della Vita contemplativa, ritorna qui pure, benché meno netta che nel caso dei pianeti inferiori, quella generica suddivisione secondo la Carità; inquantoché, a non volere sottilizzar troppo, il piú alto grado della Vita contemplativa non potrebbe essere, quasi per definizione, che il piú alto grado del merito e della Grazia. Ma due domande s'affacciano spontaneamente: nel Sole non si manifesta forse anche l'altra virtú intellettuale, sorella agostiniana della Sapienza, benché sorella inferiore, la Scienza? E delle quattro Virtú cardinali non ne manca una, la Temperanza?

Quanto a questa, poiché, presa come virtú speciale, essa è propriamente la moderazione nei piaceri del tatto, il cibo e le cose veneree, e al

(1) Cfr. *Convivio*, IV, 27, ll. 60 sgg. (ediz. Moore).

piú, in senso piú largo, può comprendere la moderazione nell'amor dell'onore, era difficile innalzare ad un tipo di virtuosa perfezione cristiana l'astenersi dal soverchio cibo e dalle cose veneree (ch'era stato motivo di lode anche per i pagani), se l'astensione non sia spinta fino al grado eroico che è proprio degli asceti. Gli astemii, i continenti, i modesti possono certo meritare il Paradiso, ma non il Paradiso dantesco. Il Poeta dunque, considerando che la temperanza eroica, la quale può comprendere ogni altra virtú, si confonde naturalmente con l'ascetismo contemplativo, e che non c'era modo di fare un posto a parte ai temperanti comuni o, per cosí dire, volgari, ha collocato quella nel grado più alto, in Saturno, con coloro che « pur con cibi di liquor d'ulivi » passarono « lietamente . . . e caldi e geli »; e invece che ai temperanti ha assegnato i cieli piú bassi, il secondo ed il terzo, Mercurio e Venere, agli spiriti che furono difettivi nella temperanza rispetto ai beni mondani o all'amore, ma pure, in un modo o nell'altro, per non esser morti in peccato mortale piú che per esser vissuti nella virtú, si guadagnarono la salvazione. Intanto, introducendo la Temperanza in Saturno, egli otteneva pure di rafforzare e compiere agostinianamente il carattere pratico, cioè morale, cioè meritorio, di una virtú, che nel suo pretto valore intellettuale non avrebbe avuto che fare con la moralità, l'aristotelica Sapienza.

Lo stesso procedimento gli è giovato nel cielo del Sole, dove si trova unita insieme una virtú, intellettuale bensí ma pratica, quale è la Prudenza, con l'affinissima Scienza, intellettuale e speculativa. Mentre la Prudenza guida la schiera delle Virtú cardinali (e alla dignità che le compete, di guida e informatrice spirituale di tutto il gruppo, allude il posto che il Sole occupa nella scala dei Pianeti superiori e la sua dignità di pianeta massimo), la Scienza forma una bella ed evidente simmetria con la Sapienza di Saturno. Qui siamo, io credo, al vero principio dell'ordinamento dantesco, che mira a sovrapporre alle Virtú morali le intellettuali, in quanto comunichino con la moralità, o, meglio, in quanto diventino da prettamente aristoteliche agostiniane, e la Sapienza e la Scienza corrispondano alle due divisioni dell'intelletto, *Ratio superior* e *Ratio inferior*, del mistico e ardente Dottore. Questa trasformazione o fusione era poco meno che necessaria; questo agostinianismo era quasi obbligatorio per tutte le scuole: le due Vite sono rette dalla *Ratio superior* e dall'*inferior* (1). Nel Paradiso dantesco, dunque, alla Vita attiva presiede la Scienza, o la *Ratio inferior*, che dal cielo del Sole, conglobando in sè la Prudenza,

(1) Cfr. *De Monarchia*, I, 16, ll. 30 sgg. La Scienza agostiniana comprende tutto ciò che « prudenter, fortiter, temperanter et juste agimus », cioè le virtú cardinali.

domina e informa tutte le virtú pratiche; dall'alto sovrasta la sublime, aristotelico-agostiniana Sapienza. E l'una e l'altra non sono meno pratiche che speculative; poiché non può trattarsi di speculazione pura là dove il Vero è ricercato essenzialmente come Buono, e la Scienza è dunque Prudenza, e la stessa Sapienza è ancora una suprema Prudenza.

Infine, in conclusione, a tre cieli di spiriti difettivi, che peccarono nell'Appetito (e quelli del primo cielo forse piú propriamente per impotenza dell'irascibile, quelli del secondo e terzo per prepotenza del concupiscibile), rispondono tre cieli di buoni attivi, e uno di contemplativi, di perfettissimi. Come quelli sono i pianeti dell'Appetito, cosí questi rappresentano le due grandi divisioni agostiniane dell'Intelletto. E, da ultimo, i due cieli supremi simboleggiano i due supremi scopi dell'uomo, quelli che sono entrambi e insieme lo scopo della *Divina Commedia*: la felicità terrestre e la felicità celeste. La massima Prudendenza umana di Giove e la massima Prudenza quasi sovrumana di Saturno, che attinge consiglio per le cose temporali alle cose eterne, simboleggiano le due Guide necessarie al mondo, l' Impero e la Chiesa; e nell'un cielo apparisce la figurazione terrena dell'Aquila imperiale, l'altro è pura contemplazione, l'astrazione massima dalle terrene cure e necessità, perché il regno della Chiesa di Dio non è di questo mondo.

IV.

Dante, dalle Sfere, dove aveva veduto analizzato il merito in quel modo frammentario e parziale che è proprio della cognizione umana, si solleva all'Empireo, dove gli appare quasi la pura e infinita realtà, nel suo splendore di idea. E l'espressione plastica ch'egli ha trovato per rappresentare nel loro contrasto i due momenti, da una parte i gruppi d'anime delle Sfere; dall'altra l'immensa totale assemblea della Rosa, è di una luminosa evidenza. Come in figurazioni contemporanee la vita spirituale era rappresentata sotto il simbolo di un 'maniero', nel quale gli ospiti vengono accolti, secondo i loro meriti, ora in un appartamento ora in un altro, cosí Dante che è l'ospite ammesso al divino castello e salente di grado in grado a considerare sempre piú alte e intime meraviglie, passa, quanto piú si fa degno, dall'una all'altra *mansione*; ma le anime, 'cittadine della vera città', che dapprima, a fargli festosa accoglienza e dargli il modo di osservare il tutto minuziosamente, gli muovono incontro di piano in piano, o di *soglia in soglia*, all'entrata delle loro singole magioni, alcune poche per ciascun gruppo, scelte fra le piú adatte, e gli si mostrano adorne dei loro meriti e privilegi e intente ai loro particolari uffici, da ultimo tutte insieme si raccolgono, come per una gloriosa pompa e rassegna, nella somma

sala, intorno al divino Sire, affinché l'ospite possa, dopo la sua fruttuosa esplorazione di ciascuna schiera, abbracciare con un solo sguardo e godersi l'incomparabile magnificenza e potenza dell'imperiale corteggio.

Il Poeta ha per grazia il sublime privilegio di esser ammesso alla contemplazione della 'candida Rosa'. Nondimeno neppur questa è, in senso rigoroso, l'Empireo puramente 'spirituale'. Quando Beatrice, nel cielo della Luna (c. IV, 37 sgg.), dice a Dante che in esso (come poi ne' cieli successivi) gli spiriti si mostrano a lui

non perché sortita
sia questa sfera lor, ma per far segno
de la spiritual che ha men salita (1),

cioè, non perché ivi abbiano vera sede, ma per dare a lui un segno sensibile, sotto determinazioni spaziali, di quella che è la verità intelli-

(1) La lezione *spiritual*, anziché *celestial*, fu difesa efficacemente da D. RONZONI, in un libretto che ho citato e di cui do qui il titolo intiero: *I fondamenti dell'ordinamento morale della 'Divina Commedia', ed una variante del c. IV del 'Paradiso': Replica a F. Flamini*. Non è variante necessaria, ma preferibile sí. San Tommaso, o il suo continuatore, dice (*Summa th.*, III, q. 93, art. 2) che «locus, in quo Sancti beatificabuntur, non est corporalis sed spiritualis, scilicet Deus, qui unus est», e completa poi quest'osservazione, che è una delle presunte obbiezioni, cosí, nella risposta: «quamvis sit unus locus spiritualis, tamen diversi sunt gradus appropinquandi ad locum illum». Ecco le 'sfere spirituali'. Altrove (*ib.*, q. 96, art. 2) adopera l'espressione «secundum gradum spiritualitatis».

gibile, del grado di merito o di beatitudine che tengono nelle 'sfere' puramente spirituali dell'Empireo, egli raffigura l'Empireo in modo analogo all'universo sensibile che ha davanti, quasi come formato di tante sfere concentriche, che sono i gradi di beatitudine. Ma la Rosa stessa è ancora una rappresentazione alquanto sensibile dell'Empireo (benché «presso e lontano lí né pon né leva»), cioè con quel tanto di determinazioni o rapporti spaziali che è ancora necessario all'intelligenza di Dante. Questi cesseranno in tutto solo quando avrà giunto «l'aspetto *suo* col Valore infinito»; ma di quell'istante non rimarrà nella sua mente che come la traccia indistinta di un remoto sogno dimenticato.

L'umana Virtú, in chi riceve la Grazia, può dirsi stia a questa come la materia alla forma, e nelle Sfere noi vediamo rappresentato il merito soprattutto sotto l'aspetto della materia, mentre nell'Empireo necessariamente si mostra l'essere in atto, la realtà specifica, insomma la forma. Qui gradi innumerevoli di carità, nelle Sfere sette soltanto; qui un unico fuoco che tutta avvampa e informa del suo ardore l'anima, là il suo multiplo riflesso di Virtú, mentre la stessa dottrina della connessione delle Virtú non permette di concepirne una senza il concorso delle altre; qui un unico movente divino, là una moltitudine di atti umani esterni, ai quali le Virtú sembrano terminarsi, mentre unico è il termine,

è Dio; qui, da ultimo, l'infinita varietà delle intenzioni e delle opere, e là pochi personaggi tipici, che rappresentano una particolare sottospecie di virtú, secondo fini pratici di semplificazione, di opportunità e insomma di utilità umana immediata. Ma non lasciamoci ingannare: questa piccola e misera utilità o necessità umana delle Sfere è poi essenzialmente tutta la nostra capacità d'intendere ed è soprattutto la poesia.

E poesia è l'Empireo in quanto esso pure continua di necessità ad essere informato di tali caratteri e di tali deficienze umane. D'altra parte, anche dal punto di vista dottrinale, lo stesso ordinamento in gruppi, che è proprio delle Sfere, nell'Empireo è in potenza, anzi dobbiamo dire, continuando nelle espressioni scolastiche, che quella attuazione non ci sarebbe se non ci fosse tale potenzialità. Noi siamo troppo lontani da quegli interpreti di Dante che vogliono scoprire una esatta corrispondenza fra i sette gradi di merito, simboleggiati nei sette pianeti, e i « piú di mille » gradi della mistica Rosa; eppure nulla impedisce di credere che il Poeta abbia voluto almeno far balenare al lettore che, mentre un' infinita molteplicità risponde nell'Empireo alla rudimentale e umana classificazione delle Sfere, ivi pure, ciononostante, almeno le tre grandi suddivisioni delle tre Vite sono in certo modo adombrate. Gli spiriti difettivi tengono la Sfera spirituale di merito « che ha minor salita », come

dicono da sè stessi (benchè stiano però piú in alto di chi non ha meriti proprii, cioè dei bambini); e, come già abbiamo osservato, la Sapienza delle cose divine, ossia la piú eccelsa Vita contemplativa, può equipararsi (pur tenendo conto anche in essa di innumerevoli sottogradi individuali) al supremo grado di Carità. San Benedetto, che sta nel terzo giro della Rosa, era già stato veduto in Saturno, nè si comprenderebbe siffatto duplicato se non fosse come un punto di orientamento fornito dal Poeta alla nostra immaginazione. E, inoltre, dove mai, se non in Saturno, potrebbe ospitare Dante il quarto ed ultimo dei Santi che vedeva nella Rosa, un Sant'Agostino? Ecco tre o quattro gradi per quell'unico delle Sfere. Ma pensiamo che le cinque donne ebree, collocate dal Poeta di faccia ai Santi, nella parte opposta della Rosa, sotto Maria e sotto Eva, furono tutte considerate nelle mistiche allegorie come simboli della Chiesa, e che di tutte, anche della stessa Giuditta, si può trovar detto che furono 'anime contemplative'. Non è dunque troppo ardito supporre che le sette donne, a cominciar da Maria, e cioè i primi sette giri della Rosa, tutti quelli dunque dei quali il Poeta ci parla, almeno tutti questi, rispondano all'unico grado di Saturno. Il Poeta si ferma al mistico numero sette, ma la nostra fantasia è libera di immaginare che corrispondano al grado di Saturno ancora altri sette, o piú volte sette, giri

della Rosa; ora mentre cosí egli ci fa balenare il contrasto fra quella immensità e la povertà della classificazione umana, rinvigorisce quell'aria di famiglia che già riconoscevamo tra le Sfere e la Rosa, suggella l'identità fondamentale, poetica non meno che teorica, dei due cosiddetti Paradisi. Considerata al modo umano, e schematizzata con le nostre sempre imperfette e arbitrarie distinzioni e classificazioni, la Rosa apparirebbe un immenso multiplo delle Sfere.

Ma il Poeta, che nelle Sfere aveva voluto mostrare l'uomo operante col suo Libero Arbitrio, e qui nella Rosa deve mostrare invece soltanto la volontà di Dio, cioè la Predestinazione e la Grazia, introduce nel celeste anfiteatro una divisione in gruppi, che non avrebbero potuto esser riconoscibili nelle Sfere: da un lato, a destra, i Cristiani, dall'altro gli Ebrei vissuti prima di Cristo; in alto gli adulti, dal mezzo in giú i bambini. Poiché la circoncisione (per fermarci a questa), caeteris paribus, conferisce la Grazia in minor quantità che il battesimo; e i bambini, per mezzo del battesimo e della Grazia giustificante che ne consegue, ottengono l'abito della buona coscienza ma non già l'atto (sicché il loro merito è, rispetto al Libero Arbitrio, soltanto negativo, consistendo nel non avere demeriti), ecco, con un segno visibile, messa in rilievo l'antitesi fra la Rosa e le Sfere, fra il dominio dell'umanità e il regno esclusivo di Dio. Antitesi pratica e

poetica; non tuttavia vera distinzione e tanto meno contraddizione, poiché l'Uomo sale progressivamente a Dio, per compiersi in lui nella pienezza delle sue facoltà innate e donate, e l'Empireo rappresenta la sintesi spirituale di quella analisi empirica e umana delle Sfere corporee.

V.

Tutto il Paradiso dantesco è un salire progressivamente dall'analisi a sintesi sempre piú comprensive e piú vaste, fino a quest'ultima suprema dell'Empireo. Nelle Sfere, come abbiamo detto, l'Uomo è quasi scomposto ne' suoi tre fondamentali elementi, e vi predomina il primo, la Natura, e soprattutto il secondo, l'Anima umana, intesa come Libero Arbitrio, ché questo è il centro unificatore di tutto. Qui l'uomo si mostra nella sua prima congenita libertà, che è quella della volontà, come dice San Bernardo. Ma pur la Natura è sacra e rivolta alla gloria di Dio. A corpo meglio disposto, Dio crea l'anima adatta (*Conv.* IV, 21); maggior capacità naturale è una disposizione *ex congruo* a ricevere maggior Grazia, poichè la Natura, per quanto ha di forza e di dignità, tende a seguire parallelamente il Libero Arbitrio e la Grazia; e i pianeti sono dunque come i corpi terreni di quei gruppi d'anime che se ne ricingono simbolicamente anche in cielo, informandosene fino nelle piú nascoste sorgenti della propria attività. Finalmente a questo com-

plesso, che costituisce l'uomo, si unisce terzo l'elemento divino; si libra su di esso, senza troppo manifestamente palesarsi, in una trinità che è insieme unità, lo Spirito di Dio. La Natura consegue la sua ultima perfezione e santificazione nel cielo delle «essenze» (II, 115 sgg.), cioè delle sostanze terrene, nel cielo delle stelle fisse, ove è la sintesi dei caratteri, della storia e del destino dell'umanità. Ivi per Cristo, e nelle Virtù teologali, «reformamur in innocentiam». Intorno a Cristo, il vertice delle varie nature umane, l'Uomo divino, salito al cielo col suo corpo, al cui nascimento presiedette il cielo nel suo congiungimento più perfetto, il Dio umano, che è come il secondo creatore dell'umanità, si accolgono le anime salve, adeguando come specie tutta la potenza naturale delle stelle; e i più vicini a lui sono i semidei umani, i rappresentanti cristiani dell'aristotelica virtú eroica: Maria, la seconda Eva; Adamo, l'uomo in cui la natura fu creata perfetta; gli Apostoli, in cui fu la perfezione del Libero Arbitrio e della Grazia.

Questo è il Cielo di Cristo e dello Spirito Santo, cioè di Dio in quanto è anche Uomo e presiedette alla ricreazione dell'uomo. Cosí l'uomo si collega con Dio. Ma l'analisi della Trinità divina ha il suo compimento nel Primo Mobile, dove appare Dio Padre, il Dio Creatore, sotto il simbolo dell'aristotelico punto, da cui «depende il Cielo e tutta la Natura». Ivi è la sublime fon-

te, da cui sgorga tutta la virtú di cui dispongono i cieli; ivi la forza conservativa dell'essere e l'origine sovrasensibile della Natura; ivi la pura spiritualità che sovrasta alla mista natura umana, nella sua unità contrapponendosi alla varietà delle potenze, che son rappresentate ne' varii pianeti, e così di un grado avvicinandosi a Dio. Ma i *nove cerchi d'igne* che ruotano per quegli infiniti spazii silenziosi, si compongono a loro volta in unità colla schiera umana delle anime beate, dei «vapor trionfanti», che Dante aveva veduto dileguarsi nell'alto del cielo delle stelle fisse. Gli Apostoli, Adamo, Maria, sono, nel limite dell'umanità, il legame di congiunzione con gli angeli: «Perocchè nell'ordine intellettuale dell'universo si sale e discende per gradi quasi continui dall'infima forma all'altissima e dall'altissima all'infima..., e tra l'angelica natura... e l'anima umana non sia grado alcuno..., così è da porre e da credere fermamente, che sia alcuno tanto nobile e di sí alta condizione, che quasi non sia altro che angelo: altrimenti non si continuerebbe la umana spezie da ogni parte, che esser non può» (*Conv.* III, 7, cfr. IV, 21). Gli angeli sono come la sommità della natura umana, in quanto spirituale, e con le loro nove gerarchie sovrastano alla decima, delle anime umane beate (ib., II, 6), e pur con essa si uniscono, e insieme con essa compiono la corte di Dio, che celebra la sua infinita potenza e bontà. Finalmente l'Empireo è

di tutte le analisi l'ultima sintesi. Il Creato si accentra tutto nel Creatore; il Padre, il Figlio e lo Spirito sono l'imperscrutabile Uno e Trino; e nel suo lume di gloria rifulgono, distinte ma unite insieme in una sola mistica società, in un solo osannante corteggio, le due nature, l'angelica e l'umana, che avevamo già visto formare il trionfo di Cristo e quello di Dio Padre e Creatore.

Ma altrettanto notevole e profondo è che in questo regno dell'idea raggiunge il suo vertice la determinazione della personalità o dell'individuo: il sommo ideale è il sommo reale. Gli stessi angeli, che nel Primo Mobile non erano che scintille di un unico immenso incendio, ci appariscono nella loro forma personale con le faccie di fiamma viva; ma specialmente le anime beate, che negli astri si confondevano insieme in una comune uniformità di splendori, qui si mostrano 'con immagine scoperta', nell'aspetto della loro individualità terrena. Si può dire che là erano gruppi, erano Virtú, e qui ciascuna risplende di un proprio e distinto merito individuale; ma innanzi tutto è ancora la Natura che sale fino alla sommità dell'Empireo. Dopo un primo baleno di una visione, in cui essa ricompare, co' suoi incanti d'acque, di fiori, di esseri alati, quasi a rammentare che è uno specchio divino del vero, essa trionfa nell'immagine umana delle anime beate. L'uomo, che avevamo ve-

duto sui confini dell'universo legato con la Natura, ma pur da essa diviso e come assorto nello sforzo di liberarsene in una sempre piú alta spiritualità, ora ha trovato con lei il suo equilibrio, riconquistandola e con essa identificandosi in una realtà compiuta e suprema. Quell'aspetto corporeo delle anime è la luce della loro vita individuale, che Dante vede e distingue nel divino lume, è l'eterno suggello che in sé riportarono impresso della loro penosa ma cara e indimenticabile prigione terrena, per la quale conquistarono l'atto della loro coscienza e dalla generalità della specie si tramutarono in individui. Cosí, sublimate e spiritualizzate, le Sfere celesti spingono le loro influenze anche lassú, e il corpo umano, che esse rappresentano sensibilmente ma genericamente agli occhi del pellegrino poeta, si fonde in una indivisibile unità coll'anima a cui appartiene. Il dogma della Risurrezione dei corpi non ebbe mai una piú alta e poetica interpretazione. Se l'anima è forma del corpo, Dante intravvede nell'Empireo che anche il corpo è forma dell'anima.

Il poeta cristiano è cosí riuscito a portarsi con sé, anche lassú nelle somme vette dell'Empireo, la sua cara terra, simboleggiando una perfezione umana, dove il corpo, dove la terra e tutta la bellezza sensibile rivendica i propri diritti accanto a quelli del puro spirito. La terza cantica, ripeto, è la cantica cosmologica della

Divina Commedia, la Somma poetica del medioevo platonico, aristotelico, teologico: Dio e la Natura, nella infinita processione dalla Causa prima alle cause seconde, «che di su prendono e di sotto fanno», per una serie innumerabile di gradi, secondo gli echi trasformati e ingrossati del pensiero di Platone; l'uomo, composto di materia e di spirito, e per quella soggetto al capriccioso gioco delle influenze planetarie, per questo invece signore delle proprie azioni e legislatore del bene e del male, mediante il codice delle Virtú intellettuali e morali, che risale ad Aristotile; infine il Libero Arbitrio e la Grazia, nel loro complesso e misterioso intrecciamento e, in parte, reciproco condizionamento, secondo gli articoli della Fede e le speculazioni teologiche. Ma se tutto ciò si compendia pel mistico medio evo nella lotta della terra col cielo, del senso con l'intelletto, della carne con lo spirito, e nell'aspirazione di questo, in un sempre piú impetuoso conato, a spogliarsi della carne per farsi puro spirito e annegare sé stesso nella volontà e nell'essenza divina, quest'ultima perfezione ascetica è per Dante perfezione teorica, non sentita col cuore. La vita contemplativa è da lui amata quasi solo nel senso aristotelico che già, senza forse ben rendersene conto, aveva ricalcato ne' suoi entusiasmi del *Convivio*; l'ardore di lui è soprattutto per l'azione, pel cielo di Giove, dove risplende l'Aquila imperiale, non già per quello

di Saturno; egli non dimentica mai la terra pel cielo, e perciò immagina il paradiso semiterreno delle Sfere, di un'umile scala mistica delle perfezioni fa la Gerarchia mondiale, e anela di cielo in cielo a rivedere la nostra immagine umana, anzi le stesse anime beate mandano un ardente sospiro di desiderio ai loro corpi, al 'bel velo' lasciato in terra:

> Tanto mi parver subiti ed accorti
> e l'uno e l'altro coro a dicer *Amme*,
> che ben mostrar disio dei corpi morti:
> forse non pur per lor, ma per le mamme,
> per li padri, e per gli altri che fur cari,
> prima che fosser sempiterne fiamme.

Certo le idee poetiche di Dante non tutte son diventate poesia, poiché il michelangiolesco sbozzatore spesso si contenta di consegnare ad una semplice linea, lievemente tracciata, il segreto di una grande fantasia; ma sarebbe critica superficiale il distinguere tra la poesia interna della terza cantica e la sua costruzione esterna, come se l'una e l'altra non sgorghino dalla medesima sorgente, e questo preteso esterno, anzi, non sia stato spesso l'igneo nucleo originario da cui si sprigionò quell'interno. E tutto è armonicamente fuso in un impeto irresistibile di ascensione verso la suprema unità finale, dove si compie la visione di cui avevamo avuto ad uno ad uno gli elementi essenziali, ma che si era sempre dileguata nell'alto, lasciando in noi l'ansia di inse-

guirla, dietro a Beatrice, fino a raggiungerla e abbracciarla intera con lo sguardo. Appena è se un unico particolare nuoce, in alcun modo, o può sembrare che noccia all'armonia e alla potente concentrazione dell'insieme. Il Punto luminoso del Primo Mobile, che nella costruzione teorica sta benissimo, assume, nell'espressione poetica, troppo grande importanza perché, come il tutto dovrebbe poter fare di una propria parte, riesca a riassorbirlo in sé la luce della Trinità divina, raggiante nell'ultimo canto.

Il Paradiso delle Sfere è un grande mito poetico, che raggiunge la sua ultima e compiuta espressione nell'aspetto umano delle anime dell'Empireo, e in esso, come nei miti platonici, la luce della poesia scaturisce dall'ardore di una profonda idea. Ma forse che i due grandi spiriti non comunicarono insieme attraverso l'immensa distesa dei secoli? Quando Dante citerà il *Timeo* nel quarto canto, non intenderà egli forse, con la generosità propria dei grandi, inchinarsi a lui, come ad un predecessore ed ispiratore? Senza dubbio, la *sentenza di Platone*, fondandosi sul concetto che l'anima sta nel corpo come un auriga sul suo cocchio o un nocchiero nella sua nave, conduceva ad una dottrina contraria alla fede; ma Dante fin dai tempi del *Convivio* (IV, 21) pensava che se il filosofo fosse stato presente « a difendere la sua opinione, potrebbe essere che » si palesasse il vero senso delle sue parole. Ed

egli poi sapeva pure che quella singolare ma grandiosa concezione del mondo come un flusso continuo di raggi luminosi che dalla prima Cagione scendono, riflettendosi in innumerabili specchi e via via perdendo alcunché del loro splendore, fino all'infima delle cose, compartendo il pensiero di Dio ad ogni atomo dell'universo e costituendo quell'infinita graduazione degli esseri nella quale è l'ordine e l'armonia, risaliva come a suo primo scopritore a Platone. Dante dunque interpretò la teoria di Platone che le anime « procedessero dalle stelle e fossero nobili e piú e meno, secondo la nobiltà della stella », e poi a questa, abbandonando il corpo, si ritornassero, intendendo che le stelle hanno la potenza, per la virtú che irradiano sui corpi, di rendere le anime, mediante i loro corpi, « piú e meno » nobili o vili; ma che queste, anche sciolte dal carcere terreno, conservano impressa in sé la sua stampa, nelle loro indistruttibili determinazioni individuali, in cui hanno raggiunto la definitiva loro forma. Era l'interpretazione cristiana del mito platonico, che però sopravviveva in tutto il suo profondo significato filosofico, e attraeva il Poeta a ricongiungersi con esso, a considerarsene, quale veramente fu, a un opposto limite della civiltà e dei tempi, come il supremo interprete e cantore. Le anime appariscono a Dante nelle Sfere per *far segno* della scala spirituale delle Virtú. Ma questa è l'intenzione prossima,

è lo scopo parziale: Dante in verità costruisce cosí il suo Paradiso per *far segno* agli uomini dell'ordine gerarchico di tutti gli esseri e di tutti i concetti, ossia dell'ordine e della bellezza che regna nell'universo, e che da Dio fluendo, perpetuo fiume, come nel mondo morale dello spirito cosí nel mondo corporeo della bella e immortale Natura, dalla Natura risale a Dio.

DANTE POETA NAZIONALE

(*) Dante Alighieri è uno dei tre o quattro massimi poeti dei tempi antichi e moderni, i quali, anche soltanto per la gloria del loro nome, è naturale siano stati assunti a simboleggiare e quasi incarnare le loro patrie. Ma nessun poeta, non Shakespeare e tanto meno Goethe, non Virgilio, e per certi rispetti neppure il greco Omero, fu per un popolo cosí compiutamente e degnamente il suo simbolo com'è per gli italiani Dante. Il quale anzitutto non fu soltanto un grande poeta ma un grand'uomo, e anche come uomo è uno dei piú nobili e compiuti e caratteristici rappresentanti della nostra stirpe.

(*) Questo articolo comparve la prima volta nel Numero unico *Per la Dante Alighieri, nel XXV anniversario della sua fondazione,* 19 aprile 1914 (pubblicato a cura del Comitato di Milano). Non mi dispiace dirlo, perché non ho nulla da mutarvi dopo la guerra nazionale, ma non fu scritto per essa ; e mi piace che non si possa giudicarlo ispirato da sentimenti estranei a quelli dell'obbiettività critica, benché certo anche piú nobili di essi o anche piú necessarii.

La *Divina Commedia* addita teoricamente come supremo ideale umano la vita spirituale della contemplazione; ma è praticamente tutta un'ardente battaglia, un aspro e impetuoso sforzo di azione per raggiungere quell'irraggiungibile ideale di appagamento e di pace. Come costruzione poetica essa è tutta nel mondo del sogno; eppure non mai costruzione umana fu elevata con piú solidi, quadrati, incrollabili elementi di realtà. Questo mirabile contemperamento dell'ideale col reale, questa capacità di assorgere alla verità eterna poggiando saldamente i piedi sulla verità dell'ora che passa, questo inesausto ardore di battaglia nello spirito che anela all'armonia del riposo, è l'essenza dello spirito di Dante, ma è anche l'essenza della piú alta e schietta italianità. Cioè Dante incarna le millenarie tendenze della nostra stirpe e appartiene agli spiriti magni che stanno come fiaccola a segnare la via che fu e dev'esser la sua: anch'egli incarna il tipo dell'eroe, quale nessun'altra gente cosí puro e intiero possiede, del Pensiero unito con l'Azione.

Un tale uomo aveva nella sua potenza morale e sentimentale, oltreché nel suo genio poetico, la capacità di diventare la maggior voce della nostra molteplice tradizione storica, e quindi uno dei massimi fattori, esso medesimo, della nostra storia. In quella lingua nuova, ch'egli fu capace da solo di trarre con un atto di volontà quasi dal nulla e di farla subito grande fra le

piú grandi, egli fissò con tanta energia le sembianze in cui la colse in un dato momento e determinò, che a lui in buona parte si deve se non esiste un italiano moderno da contrapporre all'antico; cosicché egli, sempre moderno anche nei particolari grammaticali del suo eloquio, continua a partecipare alla vita odierna della lingua nostra in un'inesauribile attività di creazione. E per lui la nostra tradizione letteraria dura non interrotta da oltre sei secoli, e ogni volta, per rinnovarsi, deve risalire alle proprie origini, dov'egli torreggia, solitario gigante e giovine eterno. Anche egli, come un Dio, è il principio ed il fine, è per noi l'*alfa* e l'*omega*. Sia gloria a Dante Alighieri!

A quella lingua, che foggiava con mano ardente, egli affidò il canto fatidico delle lodi, delle sventure, delle speranze d'Italia. La *Divina Commedia* è il libro di ogni nostra nobiltà. Vi tracciò con mano sicura la cerchia italiana dell'Alpi, dal Brennero, *che serra Lamagna Sovra Tiralli*, fino al golfo del Quarnaro, egli, che già, in un trattato latino, se nulla poté sapere della romanitá dalmatica, aveva però stupendamente tracciato i confini linguistici d'Italia fino al Ladino di Aquileia e all'Istriano; e sui monti e i mari e i fiumi e i laghi d'Italia il suo spirito aleggiò, peregrinando dall'uno all'altro, con gioia profonda, in un fervore di ammirazione, e godendo di enumerarli, uno ad uno . . . *Suso in Italia bella* . . . E poi,

le stirpi, le provincie, le città, le castella, il loro presente e il passato, le loro grandezze e le loro miserie, la gloria e l'onta, tutto egli seppe, tutto egli ricordò e cantò per gli innumerevoli secoli avvenire, ad esempio e ad ammonimento, benedicendo in un impeto d'amore, maledicendo in una rabbia di forse anche piú grande amore. L'Italia era divisa, ma la sua unità si ricomponeva, all'alba dei tempi moderni, nella *Divina Commedia*.

Allorquando i secoli della sventura furono trascorsi, e l'ora finalmente suonò, i nostri padri del Risorgimento riconobbero subito in Dante il Vate della Patria, intuirono in lui il Profeta dei nuovi destini d'Italia. Il suo nome, dopo quello di Roma, fu il maggiore di quanti allora ne fecero echeggiare 'dall'Alpe a Sicilia' come appelli di riscossa e di unione. Non solo sentivano essi tutto il Divino Poema ardere, come un'unica inestinguibile vampa d'amor patrio, e vedevano dal suo interno prorompere, come lingue di fuoco, le mille prove ineluttabili della unità morale dell'Italia; non solo vi trovavano essi maledette le discordie *tra quei che un muro ed una fossa serra*; ma quello che era stato sempre da secoli e secoli il maggiore ostacolo all'avvicinarsi e affratellarsi dei rissosi stati italiani, il potere temporale dei Papi, lo trovavano, nel poema del piú cristiano e cattolico dei poeti, piú ancora che vituperato come fonte di corruzione,

genialmente oltrepassato con una intuizione da grande filosofo politico, nella quale molti di loro presentivano la formola del vicino avvenire, una Chiesa puramente religiosa, che vive libera e venerata in uno Stato puramente civile.

Furono i nostri padri del Risorgimento ingannati da un'illusione, generosa e utile e bella, ma illusione? Dante, poeta della piccola Firenze della *cerchia antica* e poeta dell'Impero, non è forse tale che i suoi sentimenti si oppongano con aspra e inconciliabile antinomia alle aspirazioni, anche solo confuse e incipienti, verso l'unione delle genti italiane? Questo asserirono di solito i nostri critici eruditi degli anni che seguirono a quei magnanimi ardori; ma spesso l'amore intende piú del freddo intelletto: non i critici, ma quei nostri padri ebbero ragione. I sentimenti non valgono e non debbono esser giudicati dalle forme caduche, di cui, età per età, si rivestono, ma dall'impulso dinamico di cui sono capaci. E già, non avrebbero avuto il diritto quegli ardenti interpreti del nazionalismo dantesco di rispondere alle negazioni dei critici con un sorriso, additando loro le affermazioni dei fatti? È possibile che erri l'interpretazione, non di un singolo commentatore, ma di un popolo? Dante è incomparabile maestro di energia e di fede, ma non soltanto per questo, che pur basterebbe, egli fu e sarà il nostro poeta nazionale. Il vero è che dall'opera sua si sprigiona

un cosí intenso e vasto sentimento d'italianità, che sarà sempre adeguato, anche nel remoto avvenire, ai piú nuovi e gloriosi destini della patria.

Senza dubbio, poiché Dante viveva seicento anni fa, i problemi, sotto ogni rispetto, non erano per lui proprio tali quali sono per noi. Se, per esempio, è troppo evidente, riguardo al potere temporale dei Papi, ch'egli usa tutte le sue forze a combatterlo, sarebbe d'altra parte poco esatto o avventato l'affermare che il potere temporale consistesse per lui, come per noi, proprio nel possesso di quel piccolo Patrimonio di S. Pietro. Questo Patrimonio però costituiva uno stato di fatto che certo, secondo Dante, non aveva dato buoni risultati; e ciò significa che sebbene egli non abbia mai detto e forse non abbia mai troppo da vicino considerato in che maniera il Pontefice avrebbe dovuto vivere in Roma accanto al supremo ed unico signore civile, all'Imperatore, ciononostante le idee dantesche, trasportate nelle nostre condizioni e nel nostro linguaggio, sono fervidamente antitemporaliste.

E cosí per l'unitá dell'Italia. Il suo frazionamento in mille piccoli Comuni, dove la città dominatrice era tutto lo Stato, senza dubbio suggeriva a Dante il concetto della città-stato, indipendente e sufficiente a sé stessa, e questa, per un singolare ricorso della storia, sembrava es-

sere e rinnovare la città di Aristotile. Da una parte, Aristotile ricercava quale estensione dovrebbe avere lo stato-città e la riduceva a quella di un non grande Comune, e ammoniva che è piú facile governare e rendere perfetto uno stato di estensione modesta, e parlava di un esercito di cinquemila guerrieri come di un esercito enorme, quale nessuna città potrebbe nutrire; dall'altra parte, la floridezza e la potenza delle cittá italiane, che non scapitava al paragone del gran regno di Francia, impediva a Dante di valutare adeguatamente i vantaggi dell'unitá francese e le minacce che essa ci apparecchiava. I canti decimoquinto e decimosesto del *Paradiso*, i canti di Cacciaguida, sono una mirabile rappresentazione dell'ideale dantesco-aristotelico del piccolo Stato felice, dove domina, senza *confusion di persone*, una saggia e virtuosa classe media (1); e studiando le pagine del filosofo greco, il poeta doveva confermarsi nel pensiero che lo stato-città è fondato in natura, e che non ne sono se non tipi secondarii o equivalenti, e chi sa? forse anche deviazioni artificiali e dannose, i grandi

(1) Una *classe*, non propriamente, a tener conto della teoria dantesca della nobiltà, una casta; benché, praticamente, i due concetti restino meno distinti che teoricamente non si vorrebbe, e la cittadinanza 'pura' di Firenze si contrapponga cosí ai 'villani' di Campi, di Certaldo e di Figline. come ai 'baroni' di Montemurlo ecc. È che la 'classe' informa, generalmente, del suo carattere i suoi membri.

regni, come quello che andava allargandosi e consolidandosi in Francia. Ad eccezione, s'intende, dell'Impero universale, che la innumerevole molteplicità dei piccoli Stati riconduceva alla necessaria unità, e avrebbe reso inutili i vantaggi che il Poeta pur in qualche modo riconosceva al Regno, di dar maggiore sicurezza di esistenza tranquilla. È l'Impero universale l'altro polo della teoria dantesca. Come, nel suo concetto della Città, realismo storico rinforzato di aristotelismo, Dante si era mantenuto quasi al punto opposto del concetto di una possibile unità italiana, cosí nel suo slancio idealistico, mescolato di scolasticismo, verso l'unità statale dell'intiero genere umano, aspirazione e teoria con cui ambiva di compiere Aristotile secondo gli insegnamenti della filosofia e della storia, egli pareva di nuovo aver creato l'antitesi di uno stato unitario e nazionale italiano.

Non è dubbio, dunque, che sarebbe vano cercare in Dante il poeta o il profeta dell'unità italiana, come oggi la chiamiamo e come l'intendiamo, nè può aver molta efficacia a indurci a credere diversamente quel titolo di Re d'Italia, che pur era parte integrante del titolo e della dignità d'Imperatore (1). Ma è vero che a Dante ba-

(1) Queste poche parole che ho aggiunto (come pochissime altre sopra) alludono ad uno studio non meno abile, che caldo e sincero del prof. Francesco Ercole, *L'unità politica della nazione italiana e l'Impero nel pensiero di Dante*

stava, ed egli sperava, sotto la fida tutela dell'Impero, l'unione degli italiani! E in quella mirabile molteplicità di piccoli Comuni, giunti a un cosí inaudito sviluppo di forze economiche e intellettuali, che il grande Veggente sognava tutti concordi, forse per un prossimo avvenire, e tutti cooperanti insieme verso una mèta sempre piú alta di sapiente e austera civiltà, sotto l'occhio vigile e saggiamente severo dell'Imperatore, sotto l'occhio vigile e saggiamente benigno del Sommo Pontefice, in quella unione cosí varia e in quella varietà cosí fusa ed unita, Dante certo intravvedeva una tanto fulgida gloria d'Italia, da rinnovare i mitici splendori di quella Età romana, che al suo sguardo di poeta e al suo cuore d'italiano illuminava il passato come un sole.

Cantava il Poeta latino al sole: *Alme sol... possis nihil Urbe Roma Visere maius!* 'Possa tu non veder mai nulla di piú grande che Roma!'. E questo poeta del medioevo, con la mente e le ginocchia inchine dinanzi al gigantesco fantasma di una grandezza, della quale il mondo non vide mai nulla di piú grande, diceva, o meglio can-

---

(nell'*Archivio storico italiano*, 1917, dispensa 1-2), il quale mira a stabilire che Dante ebbe veramente nel pensiero soprattutto l'unità d'Italia e un regno unitario italiano. Con tutta la simpatia che in me suscita questa tesi e l'ardore con cui è svolta, io debbo considerarla come insostenibile. Si veda il cit. *Bullettino dantesco*, N. S., XXVI, pp. 70 sgg.

tava, nel *Convivio*: « spezial nascimento e spezial processo da Dio pensato e ordinato fu quello della santa Città. E certo di ferma sono opinione che le pietre che nelle mura sue stanno siano degne di reverenza, e il suolo dov'ella siede sia degno oltre quello che per gli uomini è predicato e provato! ».

Poiché infine Dante, che non vede gloria se non nell'Impero romano, e non vede veri romani e latini se non in Italia, Dante — e questo credo sia da additare come il germe primigenio de' suoi concetti storici, come il profondo segreto del suo spirito — è cosí ardente per la soluzione che ha scoperto del problema mondiale, soprattutto perché è una soluzione italiana; egli vuole l'Impero bensí per il mondo, ma soprattutto perché l'Impero è romano, cioè italiano, e dal suo grande cuore d'italiano scaturisce quella superba e gigantesca aspirazione a fare dell'Italia e di Roma, finché il sole risplenda, il centro della storia e della gloria del mondo.

INDICE

Avvertenza . . . . . pag. V
L'eredità romana e l'alba della nostra poesia . . » 1
Francesca da Rimini . . . . . » 53
La Rima nella 'Divina Commedia' . . . . . » 83
Il comico nella 'Divina Commedia' . . . . . » 105
Il 'dolce stil nuovo' . . . . . » 211
Gli esempi di superbia punita e il 'bello stile' di Dante . . . . . » 231
Il canto di Brunetto Latini . . . . . » 253
Intorno alle fonti dantesche e a Matelda . . . . » 313
La data della composizione e le teorie politiche dell'"Inferno" e del "Purgatorio": Primo articolo. » 365
Secondo articolo . . . . . » 411
Appendice I . . . . . » 493
Appendice II . . . . . » 504
L'Albero dell'Impero . . . . . » 513
Farinata . . . . . » 533
La costruzione e l'ordinamento del 'Paradiso' dantesco » 567
Dante, poeta nazionale . . . . . » 609

1
217.3
Peg

MAY 5

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

PQ 4439 P3
Parodi, Ernesto Giacomo
Poesia e storia nella "Divina commedia"